De același autor:

Euphorion, 1969
Labirint, 1970
Urmuz, 1970
Lupta cu absurdul, 1971
Despre pasiuni, 1971
Umanități, 1973
De la Ion la Ioanide, 1974
Introducere în opera lui Al. Philippide, 1974
Jacob Burckhardt — un umanist modern, 1974

Lei 17

NICOLAE BALOTĂ

UNIVERSUL PROZEI

EDITURA EMINESCU

NICOLAE BALOTĂ

UNIVERSUL PROZEI



EDITURA EMINESCU

NICOLAE BALOTĂ

UNIVERSUL PROZEI

NICOLAE BALOTĂ

UNIVERSUL PROZEI





EDITURA EMINESCU
1976
BUCUREȘTI, PIAȚA SCÎNTEII 1

PROZATORI ROMÂNI CONTEMPORANI

AVERTISMENT CITITORULUI

Unii cititori se vor mira neaflînd printre prozatorii studiaţi în prima parte a acestei cărţi unele nume consacrate ale literaturii noastre contemporane. Alţi cititori (sau poate tot aceiaşi) şi-au exprimat nedumerirea cu privire la absenţa dintr-un volum anterior, *De la Ion la Ioanide,* a unor clasici ai literelor române din secolul XX. O explicaţie devine necesară. După cum cartea amintită va fi urmată de alte două volume de cercetări închinate prozei române din prima jumătate a secolului acesta, capetele de serie fiind, într-unul, Mihail Sadoveanu, într-altul, Hortensia Papadat-Bengescu, tot astfel studiile dedicate în acest volum operei unor prozatori contemporani vor fi urmate de altele continuînd explorarea întreprinsă aici. Simple principii de ordonare a materialului au stat la baza alcătuirii sumarului acestui volum.

Toate aceste studii, oricît de divergente în aparenţă, pornesc dintr-o viziune coerentă asupra trecutului şi, chiar, asupra prezentului. Ele sînt fragmente dintr-o mai amplă istorie analitică a literaturii române la care lucrez.

ION MARIN SADOVEANU

În februarie 1944 cînd apărea *Sfîrşit de veac în Bucureşti,* romanul lui Ion Marin Sadoveanu anunţa — fără voia autorului — un sfîrşit de epocă literară. Între romanul unor destine şi destinul acelui roman sînt uneori corespondenţe al căror sens depăşeşte opera. Literatura îşi are raţiunile ei pe care raţiunea literaţilor nu le poate cuprinde întru totul.

Nu numai scrierile care înnoiesc viziunea despre lume sau despre literatură, ci şi cele întîrziate, fără a fi epigonice, pot să surprindă. *Sfîrşit de veac în Bucureşti* este, în mai multe privinţe, o lucrare *tîrzie*. Iar surpriza pe care a produs-o la apariţie în critica epocii nu era străină de această „întîrziere" a ei. Pe de o parte, prea puţini se aşteptau, din partea unui om de litere şi de cultură, distins fără îndoială, chiar rafinat, cunoscut mai ales pentru diversele sale activităţi paraliterare, la un asemenea op masiv, solid construit, în cea mai tradiţională dintre tradiţiile romanului. Autorul cărţii anunţase, încă de la începutul anilor '30, în mai multe rînduri, că lucrează „la un roman de migăloasă analiză psihologică". Este adevărat că aceste confesiuni ale sale, făcute cu prilejul unor interviuri, se refereau mai degrabă la „Cartea lui Ion Sîntu", a cărei elaborare va fi ulterioară publicării *Sfîrşitului de veac.* Între 1931—1934, Ion Marin Sadoveanu publicase chiar o serie de texte, *Din „Cartea lui Ion Sîntu"*, dar acestea nu anunţau decît vag romanele de mai tîrziu. Ca şi Proust, scriitorul ro-

mân ajunsese la o vîrstă la care cei din jur (care îi considerau — sau desconsiderau — şi pe unul şi pe altul ca pe nişte amatori de artă nu lipsiţi de o bună doză de dandysm) nu se mai aşteptau la mare lucru de la ei. Apariţia romanului a însemnat o revelaţie. Vladimir Streinu vorbeşte despre „marea surpriză pe care o rezervase literaturii noastre epica lui Ion Marin Sadoveanu" ; pentru Octav Şuluţiu, romanul „constituie pe drept cuvînt o surpriză" ; pentru Pompiliu Constantinescu abia acum, prin apariţia romanului, criticul dramatic şi conferenţiarul „se modifică într-o adevărată figură literară".

Dar opera nu era „tîrzie" doar în raport cu biografia scriitorului, ci şi cu evoluţia generală a romanului românesc. Ea răspundea, după un sfert de veac, aşteptărilor şi îndemnurilor exprese ale lui G. Ibrăileanu : „va trebui un Balzac, care probabil va apărea, dacă va fi cerut..." De fapt, în acei douăzeci şi cinci de ani care trecuseră, de cînd criticul ieşean reclamase „romanul social, *touffu,* plin de probleme şi de documente omeneşti", asemenea construcţii romaneşti apăruseră. Mai mult decît atît, formula pe care, în 1919, Ibrăileanu o lansase ca pe un deziderat, a avut timp să se şi perimeze, căci dacă pînă la acea dată, după criticul nostru, „n-am avut romanul «balzacian»", după două decenii, un alt critic, G. Călinescu, va observa că nu mai voiam un asemenea roman, ca nefiind „nici balzacieni, nici dostoievskieni, nici flaubertieni", scriitorii români „au devenit toţi proustieni". Aceasta fiind situaţia, apariţia în 1944 a *Sfîrşitului de veac în Bucureşti* — pe care consensul criticii îl semnala drept un roman „balzacian" —, putea să surprindă atît pe cei care, fideli mai vechilor formule romaneşti, se vedeau strălucit confirmaţi, cît şi pe cei care, convertiţi la formule mai noi, nu se mai aşteptau la o asemenea reviviscenţă a „balzacianismului". Şerban Cioculescu putea să noteze cu satisfacţie (într-o recenzie din 1947, la o reeditare a romanului) că prin această operă „...romanul nostru autohton, bîntuit de metodele proustiene, ale analizei subconştientului, şi-a verificat puterea de creştere organică din rădăcini proprii autohtone".

Surpriza provocată prin apariția romanului n-a însemnat, însă, o derută a criticii care, toată, a procedat la o asimilare rapidă a sa, conform unei scheme ce se oferea oarecum de la sine. *Sfîrșit de veac în București* se înscria în tradiția tematică a unui roman al raporturilor dintre marii proprietari care nu-și administrează moșiile și oamenii lor de afaceri pe seama cărora se lasă cu totul. Este atît de evidentă interpretarea scrierii lui Ion Marin Sadoveanu în această perspectivă de istorie și sociologie literară, pe linia unor romane ca *Ciocoii vechi și noi, Tănase Scatiu* sau *Două neamuri* de Sandu-Aldea, încît chiar această evidență trebuie să ne pară suspectă. Să nu fi vrut autorul *Sfîrșitului de veac,* și să nu fi reușit el să facă altceva, la optzeci de ani după apariția romanului lui N. Filimon decît să repete, poate cu alte unelte, mai perfecționate, același tablou al agoniei îmbătrînitei lumi feudale, moșierești, și a ascensiunii noii clase burgheze, întreprinzătoare și avide ? Nu este, oare, Iancu Urmatecu decît un nou avatar, mai complex, al unor „ciocoi noi" ca Dinu Păturică, Tănase Scatiu, Iani Livaridi, sau a unor ariviști ca Lică Trubaduru, Gore Pirgu ori Stănică Rațiu ? Analizat sub acest unghi, ca roman al ascensiunii sociale și al transferului de putere, aceeași schemă comod-simplificatoare îl înscrie în filiera largă a romanelor „balzaciene". Este adevărat că azi nici un comentator serios al lui Balzac n-ar mai vedea în *Comedia umană* doar o descriere a felului în care ultimii supraviețuitori ai societății feudale au sucombat în fața arivistului, a parvenitului îmbogățit și vulgar, dar o mentalitate îngust-provincială mai rămîne fidelă vechilor locuri comune.

Fixînd locul romanului *Sfîrșit de veac în București* „pe linia marii teme istorice a romanului nostru trasată de N. Filimon", Șerban Cioculescu (într-o cronică publicată imediat după apariția primei ediții a cărții) face o remarcă judicioasă și care îndeamnă la reflecție : „La Ion Marin Sadoveanu — afirmă criticul —, pentru întîia oară, romanul nu se întoarce în satiră împotriva parvenitismului și în elegie pentru reprezentanții crepusculari ai marii proprietăți rurale". Dovadă — consideră criticul Cioculescu — marea putere de creație obiectivă

a prozatorului, Iancu Urmatecu depășind nu numai modelele sale autotohtone, ci fiind „de-a dreptul balzacian". O asemenea forță de obiectivare nu s-ar mai fi manifestat în literatura noastră, de la *Ion* al lui Rebreanu. Este, oare, în joc numai o mai mare putere de obiectivare, sau o modificare de viziune care duce la acea egalizare a opticii privitoare la cele două stări sociale, încetarea de a mai vedea burghezul cu un ochi care rîde satiric și boierul cu un ochi care plînge elegiac?

Să considerăm viziunea naratorului adoptată în *Sfîrșit de veac în București* începînd chiar cu acest titlu al romanului. Știm că el i-a fost sugerat autorului de către prietenul său Tudor Vianu și că a fost acceptat cu entuziasm. Echivalentul francez al formulei — „fin de siècle" — se referă în același timp la o epocă bine determinată și la un mit îndeajuns de vag. În timpul crizei europene interbelice (și mai tîrziu, după cel de-al doilea război mondial), perioada agoniei secolului al XIX-lea, a epocii victoriene în Anglia, a acelei „belle époque" din Franța, a anilor voiosului crepuscul al imperiului habsburgic, a început să stîrnească o tot mai pasionată atenție, și să se aureoleze mitic cu luminile oblice ale asfințitului unei *lumi* mai curînd decît ale unui secol. După o primă reacție a începutului de veac XX împotriva „stupidului secol XIX", tot mai multe voci au elogiat nostalgic acel „fin de siècle". Și procesul reabilitării lui nu s-a terminat încă.

Nu este, firește, în romanul lui Ion Marin Sadoveanu o apologie a „sfîrșitului de veac". Dar este, în viziunea naratorului, o anume înțelegere, prin participare simpatetică, a acestui „fin de siècle" răsăritean. Și, îndeosebi, a bucuriei de a trăi, a unui elan vital pe care romancierul îl pune în lumină nu numai întrupîndu-l într-un personaj de o intensă vitalitate, ci difuzîndu-l în substanța epică a romanului său. Dar mitul lumii „sfîrșitului de secol" (cu corespondențe în realitatea istorică) închipuie acest „sfîrșit" ca pe crepusculul estetic al unei cetăți sau societăți ce se risipește sub loviturile de berbec ale unei realități implacabile. Epocă de spulberare lentă a mai vechilor iluzii în contact cu realitățile aspre ale unei lumi noi, astfel apare (chiar dacă procesele disoluției și

apariţiei noilor structuri sînt diferite) imaginea sfîrşitului de veac, atît în optica unor scriitori occidentali, cît şi în aceea a scriitorului român. Chiar dacă îşi situează începuturile povestirii sale în Bucureştii anilor 1910, naratorul din *Craii de Curtea-Veche* avea în faţa ochilor săi acelaşi mit al unui „fin de siècle“, somptuos şi sordid-crepuscular. Avem certitudinea că Ion Marin Sadoveanu, estetul colaborator al *Gîndirii* (unde apărea, între 1926—1928, romanul lui Mateiu Caragiale), a fost incitat de această capodoperă excentrică la elaborarea unui op romanesc în legătură cu acelaşi sfîrşit de veac, dar văzut prin prisma propriilor experienţe sau, mai exact, prin mărturii apropiate de care dispunea. Deşi, spre deosebire de autorul *Crailor de Curtea-Veche,* el nu învăluie epoca trecută într-o lumină melancolic-exaltantă, totuşi simţi, dedesubtul obiectivităţii programatice, ataşamentul. Nici satiră, nici elegie — cum spunea Şerban Cioculescu referindu-se la atitudinea scriitorului faţă de condiţiile sociale. Dar nici un roman obiectiv, în sensul unei perfecte detaşări. Evocarea nu este a unui observator docil şi neutru al realului, ci al unui artist pentru care nu faptele sînt esenţiale, ci dispunerea lor, pentru care amurgul boierimii şi triumful burgheziei sînt, înainte de toate, fapte posibile de artă. Criteriul artistic primează în acest roman asupra celor psihologice, sociale, istorice etc., nu mai puţin decît în *Craii de Curtea-Veche* sau în *Ghepardul* lui Lampedusa (chiar dacă nu cu aceiaşi sorţi de izbîndă). Desigur, în *Sfîrşit de veac,* spre deosebire de cele două romane amintite, ponderea nu-i aparţine elementului declinant, baronii Barbu neavînd relieful Crailor ori al principelui Salina. Prin rolul primordial jucat de Iancu Urmatecu (acest corespondent al lui don Calogero) în economia ficţiunii lui Ion Marin Sadoveanu, estetismul esenţial al acesteia pare mult mai puţin evident, reducîndu-se la caracterul manifest artist al stilului. Iluzie de optică critică : în fabula acestor sfîrşituri de veac şi în lume, nu numai reprezentanţii clasei sfîrşelnice sînt proiectate în lumina unei descompuneri estetice.

Dintr-un anumit unghi, *Craii de Curtea-Veche* ne apar ca o comedie umană a iluziilor în care, din ruinurile visătorilor, se înalţă, singur triumfător în ordinea tempo-

rală, pînă la o apoteoză a trivialității, Gorică Pirgu. Nu mai puțin comedie a refulării iluziilor (a unor realități materiale și sociale devenite tot mai iluzorii) prin subversiunea și agresiunea unei puteri ce încă n-a avut timpul să-și probeze propria deșertăciune, deci caracterul ei iluzoriu, ne apare *Sfîrșit de veac în București*. În această concurență (am putea vorbi chiar de conjuncție) între vechile și noile realități, care sînt în fond vechi și noi iluzii, vedem întreg interesul epic al acestui roman.

Istoricitatea însăși a reprezentării acelui „sfîrșit de veac“ oscilează între realitate și aparență. Epoca pare în *Sfîrșit de veac* mult mai depărtată, mai relegată într-un timp fabulos, patriarhal. Prin amintita perspectivă estetizantă, cronica cîștigă în culoare, ceea ce pierde în stringență. Dealtfel, istoria însăși — mai ales aceea a ascensiunii lui Iancu Urmatecu, care constituie scheletul întregii narațiuni — este dominată de un destin ce operează din umbră și ale cărui frîie le manevrează, cu bună știință, naratorul. Iată o însemnare semnificativă a acestuia din laboratorul romanului său : „Toți cad înfrînți pe drum de Iancu. Ascensiunea și devenirea sa — cheile și materialele primului volum — sînt determinate de o ursită ce plutește pe deasupra tuturor și vrea ca Iancu să ajungă, să învingă.“ Această „ursită“ se slujește chiar de mecanica istoriei care promovează o anumită clasă în detrimentul alteia. Totodată, operează, în sprijinul ei o obscură determinantă biologică pe care Ion Marin Sadoveanu o preia de la Thomas Mann și, prin acesta, din ideologia naturalistă. Ca și în familia Buddenbroock, unde succesiunea generațiilor produce o diminuare a vitalității, parelelă cu un spor pe planul spiritual, decadența biologică fiind asociată cu rafinarea estetică, tot astfel în universul romanesc al scriitorului nostru, „ursita“ e în funcție și de vigoarea biologică a stirpei. Ion Marin Sadoveanu continuă astfel nota cu privire la destinul eroilor săi : „Această ursită slăbește apoi întinsă pe familie. Social, Amelica n-are ce face cu ea. Personal însă o părăsește într-o mare nefericire de viață conjugală. La a treia generație, ursita aceasta — la Ion Sîntu — scade. Dozajul ei parcă a fost întreg epuizat de Ur-

matecu. Viaţa de multe ori e nedreaptă cu Ion Sîntu. *Defecţiunile destinului !!!*"

Aşadar, problema balzaciană a „ascensiunii şi devenirii" lui Urmatecu (amintind cel puţin ca sens al acestei deveniri întru burghezie, acea „grandeur" a lui César Birotteau, urmată, în romanul lui Balzac, de simetrica sa „décadence") se configurează, în viziunea lui Ion Marin Sadoveanu, prezidată de un *destin* care-l depăşeşte pe erou. Acesta este mînat de forţele deloc oculte, din ce în ce mai vizibile, ale unei întregi clase. Şi, totuşi, Iancu Urmatecu nu este doar exponentul burgheziei în ascensiune. Ciudată burghezie, dealtfel, lipsită de cele mai multe din apanajele definitorii ale acestei clase sociale ! Ca şi baronul Barbu, omul de afaceri pare în multe privinţe rămas în urmă, un ins patriarhal, aparţinînd unei epoci precapitaliste. Nu înţelege rosturile investiţiei în industrie, şi ideea pe care tînărul baron Bubi Barbu o importă cu naivitate, de a ridica o fabrică de oglinzi, i se pare o fandacsie boierească şi, mai precis, pentru el, un mod mediat de a mai profita de pe urma incuriei boiereşti, şi a mai stoarce „binefăcătorului" său o moşie. Dar nici economia agrară nu-l interesează, de fapt, pe Urmatecu. Naratorul îl prezintă, în mod expres, ca pe un ins neproductiv, lipsit de iniţiativele industrioase caracteristice burgheziei. Nu-l vedem nici investindu-şi banii în negoţ. Alois Schweickert, pitorescul neamţ pripăşit la Bucureşti, cu magazinul său de „Bronzuri şi Coroane" este un mic burghez econom, laborios şi moderat. Nimic dintr-o autentic burgheză *sancta maserizia* în viaţa lui Iancu Urmatecu. În 1876, dr. Strousberg, unul din iniţiatorii capitalismului german, mult pomenit în presa românească, după concesiunea ce i s-a făcut, lui şi societăţii sale, declara : „Singura ambiţie pe care o nutream la început întreprinzînd construirea unor căi ferate era de a cîştiga destul de mulţi bani pentru ca să-mi pot cumpăra o proprietate suficient de importantă, apoi să mă retrag din afaceri şi, la prima ocazie, să solicit un mandat de deputat pentru a mă consacra în întregime activităţii parlamentare". Mai tîrziu, însă — mărturiseşte antreprenorul capitalist —, s-a lăsat în aşa măsură prins de activitatea sa în construcţiile căilor fe-

rate, încît mijlocul devenind scop, s-a consacrat exclusiv acestora. Recunoaștem în cariera lui Urmatecu unele elemente din schema biografiei acestui burghez destul de tipic dintr-o epocă timpurie a capitalismului modern. Și el dorește o mare proprietate funciară, cu dobîndirea căreia vine și promovarea socială. Gore Pirgu își va avea și el „castelul său istoric din Ardeal", devenind deputat, senator ș.a.m.d. Ceea ce le lipsește acestor exponenți ai „burgheziei în ascensiune" este un element esențial, acela al laboriozității întreprinzătoare. În fond, ei nu posedă spiritul capitalist. Urmatecu nu se simte atras nici măcar de avantajele uzurei, pe care le cunoaște „boier Lefter". Figura acestuia, aparținînd unui strat și mai vechi al burgheziei, face parte din familia lui Gobseck sau a lui moș Grandet, ba chiar și a lui Harpagon, priceput în zărăfie, mîngîind cu o mînă sensibilă la deliciile avariției „aurul roșcat franțuzesc... subțirea tablă bătută și tăiată ca taleri austrieci, monedele grele englezești și mai vechiul aur turcesc, fără luciu, dar cu sunet plin", precum și amaneturile, „jucăriile lui de om bătrîn și priceput la strîngerea de avuții". Nimic din toate acestea, nici comerț, nici industrie, nici economie agrară ori bancară, activități care au slujit prosperității burgheziei capitaliste, nimic nu-l interesează pe Urmatecu. Istețimea sa, abilitățile sale toate sînt puse în slujba unei chiverniseli pe căi oblice, prin iscusite matrapazlîcuri, prin servicii de mijlocitor. El face oficiile unui soi de ecarisaj social, ajutînd la lichidarea marilor averi feudale, și ciugulind din firimiturile foarte substanțiale care cad de la masa boierimii. Pînă și arendașul Tănase Scatiu era mai activ decît el în exploatarea moșiei.

Genul de muncă pe care o prestează Urmatecu e ilustrat prin puține scene. Una din acestea — negocierea vînzării unei livezi din Pietroșița a baronului Barbu către negustorul bulgar Ivanciu — este exemplară pentru modul pe care l-am putea numi stereoscopic al viziunii naratorului. Acesta nu analizează, ci *vede* în adîncime și scoate în relief obiecte, ființe gesticulînd, cu o artă mai degrabă „sculpturală" decît „picturală". Cuvintele care sînt schimbate în amintita scenă sînt puține, tăcerile fiind mai grele de înțelesuri. Cunoscîndu-și foarte

bine stăpînul, Urmatecu apasă pe o pedală sentimentală. Afacerea nu se tranșează ca într-o negociere pe temeiuri concrete, cu argumente economice, realiste, ci ca într-o scenă de iluzionism în care victima, de la început amețită, e atrasă într-o cursă. Aparențele, afectele, mișcările distrate ale mîinilor sau ale inimii, ca și pînda atentă dar orbecăindă în nelămurit, acestea închipuie un joc al iluziilor, nu o rece și obiectivă conversație între parteneri, în vederea unui contract de vînzare-cumpărare. Tot ce se petrece în „laboratorul" lui conu Barbu, cameră lungă și întunecată din casele bătrînești de pe podul Mogoșoaiei, cu ligheane colorate felurit și mîncate de săruri, cu parchetul ars de acizi, căci baronul e un pasionat fotograf (singura sa artă trebuia să fie, firește, o artă a *aparențelor*!), de la îndeletnicirea acestuia familiară, perfect gratuită, și estetic-voluptuoasă, aceea de a sta „cu ochii țintă într-o ghiulea de cleștar, plină cu apă, privind cum pluteau cîțiva păianjeni negri și aurii, închiși acolo...", trecînd prin vagabondările leneșe ale minții aceluiași, cu amintiri din Prater-ul vienez, cu popasuri scurte ale reveriei în lunca de la Filipești, lîngă heleșteul din Bălășoieni, ori la conacul de la Urlați, cu imaginea fugitivă a domniței Natalia străbătîndu-l, și pînă la cuvintele mincinoase, rostite într-o doară și auzite ca prin vis, ale lui Urmatecu, totul în această tocmeală din care lipsește tocmai luciditatea aprigă a tocmelii negustorești burgheze denotă natura funciar iluzorie a faptelor, cuvintelor, hotărîrilor. Desigur, livada în cauză nu e o iluzie, nici așteptarea hulpavă a cumpărătorului prezumptiv, nici hotărîrea finală a baronului de a vinde. Dar acesta se hotărăște din slăbiciune, pentru a nu apărea meschin, din lașitate, socotindu-l pe Urmatecu foarte generos. Acesta insinuase că Ivanciu e grăbit, că îl așteaptă acasă și fata, și nevasta, că „de zestre ia livada". Totul e minciună, șiretlic, această afacere „aux portes de l'Orient" este, în fond, o tragere pe sfoară, și un mod de a se lăsa tras pe sfoară al victimei.

Fără mila paseistă, vag romantică, a romancierilor care deplîngeau disoluția vechii caste boierești, deposedată de „oamenii noi", prin „ridicarea gloatelor" — cum

spunea Brătescu-Voinești, dar, totodată fără să „reabiliteze", cum s-a spus, burghezul spoliator, Ion Marin Sadoveanu și-a legat eroii între ei prin legăturile unei „ursite" nevăzute, care operează prin ei, pe care o urmează ca într-un fel de transă, neputînd să facă altceva decît fac, neizbutind să fie altceva decît ceea ce sînt, mai mult făcuți decît făcîndu-se pe sine, într-o atmosferă propice iluziilor, în sensul cel mai amplu al termenului, incluzînd înșelăciunea, minciuna, credulitatea, falsele aparențe, ostentația etc. Om de teatru, obișnuit cu o perspectivă scenică și cu o natură *iluzorie* a faptelor și făptașilor, scriitorul excelează în reprezentarea acestei comedii a iluziilor sfîrșitului de veac.

Baronia boierului Barbu, obținută pe bani din imperiul habsburgic crepuscular și formalist, oricît de „autentică", este (mai ales în lumea românească!) o sursă de ifose vane. Peste tot, în salonul mare, sub sticlă, săpat în aur pe două inele, brodat în „fire vechi și fanate", ce se destramă, pe spatele sofalelor, stă blazonul heraldic. Acesta va fi interpretat o dată parodic, în asfințitul baronilor, spre marea și neputincioasa mînie a lui Bubi Barbu, de un gazetar insolent. Semnele toate, heraldice, sînt echivoce, fiind alegorii interpretabile. Mai sensibile, chiar mai palpabile sînt bunurile familiei. Nu cele mari — moșii, conace, heleștaie, păduri —, îndepărtate, abia știute, care se și spulberă în vînt (o iubită onestă — domnița Natalia — ca și una perfidă — Jurubița — fiind, printre altele, răspunzătoare de risipa avuțiilor). Bunurile mărunte, din umbra iatacului, pe care le gustă boierul, lenevind cu plăcere printre ele, toate acele flacoane de cristal, ceasornice de birou, termometre și barometre, narghilele, pistoale nemțești, ouă de struț, pe care naratorul le enumeră și descrie cu savoare, alcătuiesc un inventar mai prețios al delectabilelor iluzii menajate. Reflecție fină și sugestivă a scriitorului : tot acest inventar al întreținerii maniilor boierești, în care (ca și în semnele heraldice, în avuțiile abstracte și tot mai ireale) își găsește expresia *iluzia* acestei stări condamnate, exercită o adevărată fascinație hipnotică asupra „mic-burghezului" în ascensiune Urmatecu. Disoluția *estetică* — foarte bine ilustrată prin a-

ceste mărunte ustensile pe care boierul le manipulează cu „gesturi leneșe" este contagioasă. Urmatecu deprinde uzul și abuzul acestor obiecte mai repede decît își rafinează afectele. Toate „obiectele ajutătoare de știință zilnică" — ceasornice, aparate de precizie — atrag mai puțin prin valoarea lor pragmatică, și mai mult prin cea estetică. Ele „îl încîntau pe Iancu de curate și precise ce erau". Căci burghezul acesta care, am văzut că n-a deprins cele mai elementare metode de lucru, funcții sau concepții ale condiției sale social-economice, începe să guste, și încă cu nesaț pe cele mai speciale, mai inutile, mai pur estetice din deprinderile clasei revolute. El a înțeles „păstrarea și risipirea în jur a lucrurilor inutile, care azi nu mai au nici o întrebuințare sau sînt numai frînturi din foste lucruri nobile și bătrînești. Așa erau narghilelele, felinare mari de falaitari de sanie ; bice și cojoace de surugii ; pistoale nemțești ce se încărcau pe la gură și mai cu seamă panopliile, cu ghioage, săgeți, baltage și iatagane bătute în cuie pe cîte o tablă mare de lemn, acoperită cu blană sau postav roșu. Iancu simțea că acolo e și o mîndrie și o strașnică bogăție de dincolo de parale." De-a dreptul periculos pentru un burghez, Urmatecu gustă și apreciază — fie și la alții — gratuitatea actelor. Omul de afaceri se ocupă de trebile fratelui baronului, chefliul și desfrăbălatul conu Ștefan, „deșucheatu", de la care *„din admirație...* nu lua nici un ban pentru osteneală". Nu tîrziu, prin subțierea lentă, firească a sîngelui, ca și a spiritului, precum unii eroi ai lui Thomas Mann, ci din prima generație săltată în burghezie, bărbatul viguros și vital se dedă risipei gratuite a actelor funciar estetice, slujind iluziei și aparențelor.

Căci, în viziunea romancierului, Urmatecu nu este doar o întrupare a virtuților și viciilor burgheziei. El este eminamente un juisor și, ca atare, el are ceva dintr-un *homo aestheticus* — cu toată constituția sa frustă. Fiul măcelarului și al moașei alcoolice, arhivarul, omul de casă al boierului este o *natură* viguroasă. Arta portretistului Ion Marin Sadoveanu își dovedește soliditatea în manevrarea pastei groase în care a dat ființă acestui personaj. Om al simțurilor, sangvin și coleric, amator

de cai și muieri, gurmand ce-și rafinează prin experiență deliciile palatale, apucat de subite pofte „de goană și de dezmăț", familist sentimental și poligam convins, plin de fală pentru tot ce a realizat, batjocoritor și crud cînd îi vine, magnanim cînd îi convine, lipsit de credință dar superstițios, avînd filosofia sumară dar fermă a experienței sale de viață, Urmatecu este o figură literară prea complexă pentru a fi subsumat clasei sale, ori categoriei arivistului. Vorbele sale sînt memorabile. Cînd cumpără pentru înmormîntarea cumnatului său, Lefterică, victimă a batjocurilor sale, o coroană de flori din mărgele, e încîntat de sine : „— Spune tu, mă Lică, dacă nu știu eu să fac lucrurile boierește !" La înmormîntarea bătrînului baron, se lasă pradă gîndurilor negre, dar își face curaj : „— La moartea mea, mă, să-mi puneți toate tarafurile din București și să mă plîngă toate papinele !" *Ursita* îl mîna din victorie în victorie. Toate adversitățile — denunțul lui Lefterică, plîngerile lui Dorodan, coaliția Jurubiței și a acoliților ei — se frîng de lutul împietrit al acestei naturi.

Deși scriitorul s-a îngrijit să infuzeze suficientă viață personajelor secundare (fiecare avîndu-și portretul, fiecare închipuind cîte un „caracter", avînd o gesticulație, o expresivitate proprie, totuși, toate trăiesc prin participare la corpul epic al figurii centrale. Toți alcătuiesc un fel de membre ale sale, care-l ascultă, îl slujesc sau se răzvrătesc împotriva lui. Ca și actele unei piese, capitolele în succesiunea lor sînt organizate pentru a pune în lumină cîte o nouă ipostază a eroului (al cărui nume, în vederile autorului, trebuia să dea titlul romanului). Loviturile de teatru nu lipsesc, nici intervențiile neprevăzutului *deus ex machina*. Lefterică, Dorodan, Baronul Barbu mor foarte oportun. Happy-end-ul — nunta Amelicăi, după cîștigarea și asigurarea juridică a proprietății Bălășoaia — transformă drama posibilă în comedie domestică. Sînt multe amănunte de construcție epică, de organizare a conflictului, de scenografie și dicțiune chiar, care amintesc știința dramaturgului și a omului de teatru. Dacă ritmul narațiunii este lent, romancierul reușește să-și agrementeze povestirea prin surprize scenice ca și prin culorile unei palete variate.

Ion Marin Sadoveanu este un vizual care știe să ofere spectacole, fie că acestea sînt peisaje urbane în care foiește o lume măruntă, ori micul univers familiar al obiectelor casnice, ori semnele sociale înscrise în trăsăturile obrazului, în vestimentație etc. Artistul nu disprețuiește arta enumerărilor delectabile. O scriitură lipsită de profunzime se plimbă cu plăcere pe suprafața lucrurilor și a făpturilor. Un exemplu : „Primăvara la București se simțea în ghiocei, în urzici și-n iarbă mare, venind o dată cu postul Paștelui. Băcăniile atîrnau la intrare șirurile lungi de mînătărci și caracatițe uscate ; racii și melcii mișcau încet în sacii umezi, proaspeți veniți de la iaz, iar uleiul de nucă mirosea greu, hrănindu-te numai cu mireazma. Roadele primăverii începeau. Urmatecu stríngea maldăre mari în bucătăria coanei Mița, de unde porneau saramurile, iahniile și scordolelile, pentru prînzurile ce se prelungeau în liniște și în siguranță pînă tîrziu, cu un vin spirtos, cu cafele și portocale, în bătaia călduță a soarelui abia încropit."

Descompunerea lumii lui Urmatecu este, în fond, tot atît de blîndă, de lipsită de mari răzvrătiri, de ciocniri sîngeroase, ca și înălțarea ei. Fenomene aparținînd de fapt istoriei sînt surprinse de scriitor într-un fel de anistoricitate funciară a lor, ca fapte ale „ursitei", ca daruri sau condamnări ale soartei. Este ceva profund somnolent — în pofida caracterului furtunos, pus pe urgii al eroului — atît în mărirea, cît și în decadența stirpei Urmatecu. În realitate stirpea este alcătuită dintr-un singur reprezentant, care se va stinge — în romanul *Ion Sîntu* — fără zgomot, în „tihnă burgheză". Această tihnă, a unei burghezii foarte curînd vlăguite este fin caracterizată de scriitor ca „o aciuire fără gînduri prea mari, pe lîngă case prin care anul trecea schimbîndu-se și schimbînd rosturile dintre lucruri, fără să le nimicească însă sau să le mute din loc". În casa mare în care maimuțărise de-o viață (nu fără să reușească într-o oarecare măsură) îndeletnicirile și *otium*-ul boieresc, Iancu Urmatecu moare ca un bătrîn rentier. Nepotul său, de care-și legase ultimele mari speranțe și mîndrii, nu-l va urma. Ca și între Thomas Buddenbroock și micul Hanno, distanța dintre Iancu Urmatecu și Ion Sîntu nu este

doar aceea dintre generații. Dacă scriitorul văzuse în bunic evoluția unui arivist sui-generis, ajutat de conjunctură, în nepot va urmări o altă evoluție, acea a intelectualului de la începutul secolului XX.

Ion Sîntu este un fel de „Portret al artistului în tinerețe", avînd cu cartea lui Joyce mai multe corespondențe, printre care aceea a caracterului provincial al acestei „formări". La extremitățile Europei, în Dublin-ul irlandezului sau Bucureștii și Constanța românului se petrece, în ultimii ani ai secolului trecut și în primii ai acestui secol, nașterea întru spirit a unor ființe, în medii burgheze. Mai evidentă decît în cartea lui Joyce, este intenția lui Ion Marin Sadoveanu de a urmări „formarea" intelectuală, germanica *Bildung* dar și educația sentimentală a eroului său. Romanul este, evident, un *Bildungsroman,* dar nu, cum se se spune îndeobște, în maniera goetheană trecută prin versiunea lui Thomas Mann, a tratării acestei teme. Să nu uităm că scriitorul nostru viza o mai amplă construcție romanescă, în genul acelor romane-fluviu din prima jumătate a secolului nostru, în care — fie centrată pe axa biografică a unui personaj, ca în *Jean-Christophe* de Romain Rolland, fie pe aceea a istoriei unei familii, ca în *Les Thibault* a lui Roger Martin du Gard — se desfășoară panorama unei societăți, a unei epoci întregi. Ciclul *Lume* pe care îl vedem proiectat în laboratorul lui Ion Marin Sadoveanu, și care trebuia să cuprindă *Sfîrșit de veac în București, Ion Sîntu* și un al treilea roman, *Copacul în flăcări* (titlurile variază pentru acest ultim op care n-a mai ajuns să fie scris), urma să constituie o cronică a societății românești pe o perioadă de aproximativ o jumătate de veac. În această viziune panoramică, evoluția lui Urmatecu, precum și aceea a lui Ion Sîntu trebuiau să aibă un rol exemplar-parabolic pentru o „lume" mai vastă. Mai aproape, astfel, de ciclurile lui Jules Romains (*Les Hommes de bonne volonté)* sau Georges Duhamel (ciclul Salavin) decît de *Muntele magic* al lui Thomas Mann, prin aceste intenții panoramice, de frescă — materializate în edificiul epic —, *Ion Sîntu* reprezintă descoperirea unei lumi de către un ochi neprevenit.

Lecţia din *Wilhelm Meister's Lehrjahre* ca şi aceea din *Zauberberg* asimilată conştiincios de scriitorul român e aplicată într-o mică măsură în „învăţătura" lui Ion Sîntu, în formaţia sa intelectuală. Nu sînt mari „Erlebnisse" de cultură în tinereţea acestui fiu al doctorului Matei Sîntu şi nepot al lui Urmatecu. Mentorii săi sînt numeroşi, dar puţini dintre ei au asupră-i efectele unui autentic magisteriu spiritual. Matei Sîntu, tatăl, este un pozitivist, un practician onest, îndrăgostit de meserie, şi admirator al adevăraţilor oameni de ştiinţă, profesorul Victor Babeş este întrezărit o clipă, iar alţi dascăli — ca Iancu State Ciuboţel — sînt figuri de intelectuali minori, fără personalitate spirituală marcată. Mult mai importantă, mai atent urmărită este educaţia morală a lui Ionică Sîntu sub îndrumarea directă, conştientă sau indirectă, involuntară a unor „modele exemplare". Şi în această privinţă, tatăl este un prim dascăl. Lecţiile sale de propedeutică ştiinţifică — despre transformism, despre evoluţia embrionului — se transformă în prelegeri de etică şi chiar într-o iniţiere estetică. Astfel, doctorul Matei Sîntu, mai puţin dăruit ca om de ştiinţă, înzestrat în schimb cu o imaginaţie romantică vorbeşte despre mare „atras poate mai mult de frumuseţile ei decît de compoziţia chimică şi virtuţile terapeutice..." Bunicul Urmatecu, în schimb, joacă rolul unui anti-model. El este — cu toată dragostea copilului — cel asemenea căruia el nu va voi să fie. Ca o răzbunare a istoriei, decavatul baron Bubi Barbu, devenit un obişnuit al casei Urmatecu, are o mai adîncă înrîurire asupra lui Ionică Sîntu decît bunicul care, la o lună după naştere, l-a furat din leagăn şi l-a suit în pod, de unde — cu naivitatea unui Rastignac oriental, îmbătrînit — a vrut să-i arate urmaşului său, pe un geam dat în lături, pentru prima oară, „lumea şi Bucureştii". Baronul are asupra acestui bunic „parvenit" avantajul unei culturi, îndeosebi muzicale, ba chiar şi a unei culturi a maniilor mai mult ori mai puţin distinse. De timpuriu îmbătrînit în fobii diverse, Bubi Barbu este, totuşi, în stare să-i dea copilului, mai apoi adolescentului, lecţii practice de umanitate înţelegătoare („— Talentul nu face nici două parale : omenia e totul. Fii omenos,

copilule...“). Un vers din Victor Hugo, adeseori repetat, îi slujește drept ironică mostră pentru demonstrarea îngăduinței de care are nevoie urîtul ce nu merită răul : „Et, puisqu'il est si laid, faisons-lui bien du mal !“

Caracteristica procesului de formație pe care-l descrie, pe îndelete, Ion Marin Sadoveanu, în romanul său, este o interacțiune reciprocă a eticului și esteticului. Mentorii morali sînt, în același timp, inițiatori în artă. O experiență existențială care afectează (și educă) sensibilitatea se răsfrînge asupra caracterului, a gustului artistic, a viziunii despre lume. Este cert că, spre deosebire de autorii clasicelor *Bildungsromane,* scriitorul nostru nu preconiza un anume tip de educație ideală. Nu-i lipseau, desigur, unele veleități didactice, dar acestea n-au înrîurit decît în foarte mică măsură structura epică a romanului său. Dacă, totuși, o concepție de superioară pedagogie prezidează, de departe — ca un fel de *fatum* plăsmuitor — formația lui Ion Sîntu, aceasta este clasic-goetheana ideie a unei „schöne Seele“. În acest sens vedem operînd asupra tînărului principalii agenți formatori ai sufletului său : Berta von Grodde, Paraschiva, Ivan Maximovici Martînov, Iancu State Ciuboțel, Corneliu Tălășan și alții.

Ion Sîntu este format mai întîi, ca la o școală a simțirii, de femeile din jurul lui. Scriitorul a înțeles foarte bine că mai profundă decît influența magisteriului viril este aceea a pildei învăluitor-insinuante feminine, că instrucția intelectuală și morală își dă roadele doar pe un sol al sensibilității „lucrat“ de femei. Rigoarea teutonă a Bertei și blîndețea iubitoare a Paraschivei (una guvernantă a copilului, alta un fel de fată în casă, apoi îngrijitoare a unei proprietăți a familiei) acționează ca un cuplu de forțe asupra sufletului infantil și adolescentin al lui Ion Sîntu. Berta îl învață ce înseamnă o „frumoasă atitudine morală și curajul faptelor sale“. Severitatea ei mîndră, neîndurătoare, ca și pasiunea ei pentru muzica wagneriană îi vor forma caracterul, pe care umilința blajină, cuviincioasă a țărăncii îl vor îmblînzi. Mult mai tulburi, mai artificioase sînt imaginile mentorilor conștiinței social-politice a lui Ion Sîntu : potemkinistul Ivan Maximovici și răzvrătitul Manea Strapalea. Lecția

acestora nu-l modifică substanțial pe adolescent, după cum nici lecturile sale (îndeosebi Nietzsche) nu par să-l convertească la un crez, la o ideologie. Ion Sîntu (întrucîtva asemenea lui Hans Castorp, eroul binecrescut din *Zauberberg)* rămîne pînă în cele din urmă un tînăr burghez, cu idei generoase, plin de milă pentru cei umiliți și obidiți. El nu este un turmentat, o natură problematică, nu trece prin grave crize de conștiință, prin conversiuni la credințe ori necredințe noi. Spectator la unele manifestări publice pentru o mai dreaptă orînduire socială, el nu este un activ, nu are inițiative și se lasă tîrît, oarecum, de curentul evenimentelor, al opiniilor. Nici dragostea nu-l încearcă mai adînc. Și, în genere, experiențele erotice ale tînărului Sîntu sînt prea politicos morale pentru a însemna ceva, fie și o refulare mai dramatică. În concluzie, deși are caracter, Ion Sîntu nu *este* un caracter. Și, poate, față de prea puțin moralul dar atît de viul său bunic, aceasta este — literar vorbind — marea „vină“ a acestei figuri literare. De aici, o anume invizibilitate a sa. Cînd îl părăsim (odată cu începutul primului război mondial, ca și pe Hans Castorp în romanul lui Thomas Mann) el nu ne este, firește, un necunoscut, dar — deși urmărit de la o fragedă vîrstă — el nu ne lasă un singur gest, o singură vorbă, ori un gînd memorabil. Ceea ce nu se poate spune despre Iancu Urmatecu. O comparație între viabilitatea (literară, ce nu trebuie confundată cu vitalitatea organică) a celor doi eroi ni-l arată pe Ion Sîntu (alterego al naratorului!) într-o evidentă inferioritate.

Nici „lumea“ din acest roman cvasiautobiografic al scriitorului, deși bogată în medii diverse (intelectualii bucureșteni, studențime, inteligentsia provincială, protipendada constănțeană din Capitală, cercuri socialiste, revoluționare etc.) nu au concretețea savuroasă a grupurilor umane din *Sfîrșit de veac în București.* Deși, firește, mult mai bogat în reflecții, în dezbateri intelectuale, în cazuistică morală decît primul roman al lui Ion Marin Sadoveanu, *Ion Sîntu* este mai sărac decît acesta în substanță epică. Nimic din conflictele, din loviturile de teatru, din dinamica ficțiunii pe care le oferea primul roman. Ceea ce este mai grav, observăm o secare a vînei

narative, o fadoare tot mai accentuată — ca un fel de oboseală — pe măsură ce romanul înaintează. Dispar aproape total acele savuroase descrieri indicînd un senzorial, dacă nu un sensual, enumerările delectabile, arta portretului pitoresc etc., pe care le detectam în *Sfîrșit de veac*. În multe pagini, sub pretextul analizei, discursul narativ se repetă pînă la sațietate. Construcția laborioasă lipsită de avînt, ca și narațiunea egală, monotonă, fără umbra unei distanțări ironice, ori a unei necesare doze de umor (care nu lipsesc din primul roman) fac lectura acestui op masiv fastidioasă.

Cu toate acestea, artistul nu se putea renega pe sine nici în acest roman, în care anumite intenții de edificare moral-ideologică îi tulbură rosturile. Chiar dacă mai mult pe planul discursului (foarte abundent în acest roman de formare, decît pe acela al conținutului, intenția pasionatului cultivator al unei estetice *schöne Seele* devine manifestă în articulațiile narațiunii din *Ion Sîntu*. Ferventul teatrului nu se dezminte atunci cînd, mai presus de toate lecțiile pe care i le dă discipolului său, așează — împletite între ele — pildele Tragediei eline și ale Mării. Cînd tînărul Sîntu ajunge la conștiința legăturii dintre aceste surse ale sale și propriul său suflet, el a ajuns la împletirea celor ce erau date să se împlinească într-însul. Deși în termenii unei analize destul de sec intelectuale, trăirea spirituală este surprinsă în intensitatea ei : „Călătorea cu recentele amintiri nu numai de text, dar și de priveliști din *Oedip*, simțind întreaga actualizare din legătura ce în el căpătase o nespusă putere și se făcuse între tragedia lui Sofocle și țărmul Mării Negre, marea lui. Vedea aci, uitînd numele turcești sau modernismul locurilor, lagărul din fața Troiei, triremele, bărcile, coifurile cu coamă roșie, curbă și tunsă, scuturile, carele și chiar scutul lui Ahile... Veacurile eline pentru el se topeau în celelalte, imprecis. Veacurile mai vechi, contemporane cu profeții din Iudeea se împlineau cu veacurile mai noi ale tragediei grecești. Legătura asta între teatrul antic (și poate în general numai între teatru ca cel mai puternic mijloc de sugestie) și mare, cele două izvoare de adîncă cunoaș-

tere şi simţire pentru Ion Sîntu, se întregea, căpăta viaţă, printre toate amănuntele unei istorii vii..."

Asemenea amănunte, ale unei istorii, în care scriitorul-artist (îngăduindu-şi de astă dată desfătările estetismului) a încercat să infuzeze viaţa tragicilor elini şi fervoarea arheologică pârvaniană pentru pietrele de pe malul Pontului Euxin, aflăm în mica sa descriere tîrzie, *Taurul mării*. Nici suflul tragic, nici patosul rememorării arheologice nu insuflă, însă, acestui text viaţa epică pe care i-o dă numai jocul cu nenumăratele feţe ale Mării.

AMINTIRILE LUI LUCIAN BLAGA

O tainică presimţire sau, poate, o nu mai puţin obscură potrivire face ca Lucian Blaga să descopere în sîngele său un spectru ameninţător, mult înainte ca agresiunea ce-l va răpune să se fi manifestat în chiar acest sînge. Proliferarea monstruoasă a leucocitelor de care va pieri era, oare, înscrisă dintru început în organismul său ? Poate cineva să aibă un fel de ştiinţă infuză a răului care-l va măcina, într-o fază insidios ascunsă a morbului ? Fapt e că, în amintirile sale, Blaga se vede copil, prea de timpuriu îngrijorat de străvezimile umorilor sale vitale. „Mă bîntuia pentru cîteva clipe — mărturiseşte el în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* — o îndoială cît priveşte puterea mea de viaţă. Cu gîndul pierdut, îmi cercetam mîinile împotriva soarelui, îmi ţineam degetele în sus ca nişte ţevi de orgă, şi priveam. Zăream prin ele, c-o strîngere de inimă, aurora sîngelui rar şi subţire.“ De această subţirime, ca şi apoasă, a lichidului vital ar ţine — potrivit unei mai vechi medicini umorale — temperamentul limfatic pe care i l-am cunoscut. Calmul, lentoarea, flegma omului care-şi suspectează emoţiile şi le prinde îndeajuns de lesne în chingi severe, o anume lipsă de energie în reacţiuni, însăşi muţenia, sila de a cuvînta a marelui taciturn nu decurgeau ele din izvorul acelei limfe rare şi subţiri ? Dacă nici un diagnostic medical ori psihologic nu se poate stabili din datele unei atît de superficiale empirii, din cuvintele Poetului cu privire la sine se pot deduce unele concluzii

referitoare la arta sa. Astfel, cînd, amintindu-și o oră cețoasă a tinereților sale, indică un gest, o reacție atît de specifică lui prin cuvintele : „M-am retras în sîngele și în tăcerea mea", conjugarea „sîngelui" și a „tăcerii" într-o unică umoare funciară e prea puțin lămurită prin introvertirea schizotimului ce se repliază în sine pentru a-și proteja rănile provocate de lumea dinafară, fiind lămuritoare, în schimb, în legătură cu unul din planurile spațiului său imaginar și cu unul din demersurile retoricii sale.

Blaga nu citise încă *Elegia a treia de la Duino* (și aceasta încă nici nu era scrisă) cînd urmărea cu suspiciune, în sinea lui, acel „Zeu-Fluviu ascuns și vinovat al sîngelui". Pentru Rilke, moartea nu este un tărîm în care pătrunzi fortuit, într-o clipă oarecare de sincopă a vieții, ci un fruct pe care-l porți, precum își poartă femeia fătul, înainte de a fi... ori de a nu fi... Nimeni nu are o moarte *oarecare*. Fiecare își are, sau s-ar cuveni să-și aibă moartea *sa*. Blaga știa prea bine aceasta. Atunci cînd scria poemul său „întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke", el închipuia moartea acestuia ca avînd o sorginte eminamente poetică.

„Muri poetul ucis sub soare de-un trandafir,
de-un ghimpe muiat
în simplu albastru, în simplă lumină."

Pe stela funerară din micul cimitir de la Rarogne, în munți, cuvintele poetului care zace sub mormîntul înierbat par să fi avut, atunci cînd au fost rostite, o valoare oraculară : „Trandafir, o ! pură contradicție, voluptate de a nu fi somnul nimănui...". Piatra de pe mormîntul lui Blaga, în micul cimitir înierbat al bisericuței bătrîne din Lancrăm, nu poartă nici unul din cuvintele sale.

Necuvîntul i se potrivește bine poetului pururi atras de tăcerile imemoriale ale necreatului. Odată, într-una din acele clipe de amețeală metafizică care-i cuprinde pe copiii iscoditori ai tainelor lumii, ca un vîrtej, un mic țăran din Lancrăm a aruncat în cercul prietenilor de-o seamă cu el întrebarea : „Cum o fi oare, cînd ești mort ?". Iar Lulu Popii, drept răspuns, cădea pe dată „în tăcerile cele mai de jos", pentru ca apoi să răspundă nu fără de înfiorare : „Mort trebuie să fie ca și viu... Cînd

ești mort, trăiești mai departe și nu știi că ai murit... Noi stăm acu aici, în cerc, și vorbim, dar poate că sîntem morți, numai cît nu ne dăm seama..." Gîndul morții îl străbătea adesea — o știm tot din *Hronicul și cîntecul vîrstelor* — pe copilul, apoi pe adolescentul Lucian Blaga. Și experiențele sale timpurii în legătură cu moartea, fără să fie dramatice, deschid într-însul hăuri pe care niciodată, nimic nu le va mai acoperi. Terorile vîrstei de mijloc, oroarea neființei care bîntuie viziunea eschatologică din poezia *Laudei somnului* — s-au anunțat încă acolo în satul începuturilor sale. E adevărat că numai arareori va recurge poetul la figurile vehemente ale unei retorici pasionale, atunci cînd va vorbi despre moarte. Gîndul, aprehensiunea sfîrșitului, îl fac mai degrabă să se învăluie în lințolii de liniște contemplativă. El cade în „tăcerile cele mai de jos" atunci cînd aripi nevăzute îl ating. Și aceste aripi l-au atins de la începutul vieții. Nu venise el pe lume, pentru a suplini dispariția unei surori moarte ? În amintirile sale va spune : „mă înființam ca să țin locul unei amintiri". A ține locul unui mort înseamnă, oarecum, a socoti că viu trebuie să fie ca și mort, adică reversul formulei pe care băiatul popii cu barbă de argint și cu minte de aur o născocise pentru a răspunde întrebării metafizice a tovarășului său de joacă.

Ideea aceasta a morții substituibile prin viață, a vieții străbătute de moarte nu face parte din raționamentele filosofului Blaga. Ca o intuiție generatoare de viziune, ea poate fi recunoscută, însă, în substraturile liricii sale. Și asociată acestei intuiții, întărind-o prin puterea negativă a anxietății, este acea obscură conștiință a sîngelui amenințat, a înlocuirii lichidului vital printr-o limfă a somniei veșnice. Într-una din cele dintîi proiecții lirice ale morții *sale*, în poezia *Gorunul*, poetul, predispus la retragerea „în sîngele și tăcerea" sa, întrezărește substituirea sîngelui vieții active prin liniștea contemplativă a morții :

„îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sînge".

Cel ce străbate satul lui Blaga, trecînd printre case și lucruri și locuri bătrîne, pentru a ajunge la acea mică

pajişte a linişti de veci, ce acoperă trupul poetului întors în ţărînă, poate să aibă revelaţia „liniştii între lucruri bătrîne", pe care poetul o cînta odată. Satul acesta, elogiat de el într-o clipă înalt-împlinită a existenţei sale, a fost nu numai spaţiul experienţelor sale originare, ci a constituit un spaţiu privilegiat al imaginarului blagian. Desigur, construcţia din *Elogiul satului românesc* are într-însa ceva abstract-programatic, chiar dacă, în fond, este expresia unei trăiri abisale. Dar *satul-idee,* acel sat care se socoteşte pe sine însuşi „centrul lumii", care trăieşte în orizonturi cosmice şi se prelungeşte în mit, este el însuşi mai puţin o idee, cît o proiecţie mitică. Blaga vedea faptele, lucrurile, întîmplările proiectîndu-se, pentru omul din sat, într-o „imaginaţie mitică permanent disponibilă". Ca teză etnologică, această determinare a „satului-idee" nu este deosebit de originală. O întîlnim în *Kulturgeschichte Afrikas* de Leo Frobenius, aplicată comunităţii tribale, africane, iar Ludwig Klages folosea termeni apropiaţi pentru a circumscrie, în *Der Geist als Widersacher der Seele,* orizontul mitic al omului „pelasgic". Pentru Blaga, „ideea" aceasta a satului cosmocentric, atemporal, matcă stilistică a culturii populare este expresia unui nisus (cum ar fi spus el) mitopoetic.

De aceea, atunci cînd poetul-gînditor ajunge la vîrsta memoriilor, cînd — întorcîndu-se asupra sa însăşi — încearcă să se surprindă pe sine în sinea lui, cea dintîi imagine care i se oferă şi pe care ne-o oferă, imagine-arhetip, este aceea a satului. Drept epigraf, *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* poartă versurile poeziei *9 mai 1895* :

„Sat al meu ce porţi în nume
Sunetele lacrimei..."

La acest sat revine cu obstinaţia obsedaţilor ca spre un spaţiu mitic, privilegiat. Poetul, filosoful culturii, metafizicianul, prozatorul memorialist recurg, deopotrivă, la un fond al experienţei rurale. „Satul trăieşte în mine într-un fel mai palpitant, ca experienţă vie" — declară Blaga în discursul său de recepţie la Academie. Singurele experienţe *existenţiale,* sau cel puţin cu rezonanţă existenţială, pe care le-a trăit sînt cele ale copilăriei în sat. Nu socotea el, dealtfel, că între copilărie şi sat există o relaţie de simbioză, că ele se întregesc în mod firesc ?

Copilăria ca vîrstă a unei naturale sensibilități metafizice i se pare deschisă, ba chiar o numește, în același discurs, „singura poartă deschisă spre metafizica satului".

Am putea fixa în perioada *Nebănuitelor trepte* (poeziile din acest ciclu fiind scrise între 1941 și 1943) apariția, în economia spiritului blagian, a unei nevoi a retrospecției. Unele poezii autobiografice (printre care acea *9 mai 1895)* sînt o probă a unei asemenea propensiuni. În 1937, cu prilejul intrării la Academie, Blaga evocase satul începuturilor sale. Tonul memorialistului care invocă evocînd era găsit. „Mi-aduc aminte : vedeam satul așezat înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților." Anii aceștia sînt apoi cei în care gînditorul meditează asupra mitului, ca și a raporturilor dintre mit și magie. Rodul acestor meditații — sistematic urmărite în perimetrul arhitectonic al trilogiilor ce se înălțau — va apare în volumul *Despre gîndirea magică,* publicat în 1941.

Am amintit aceste cîteva date doar pentru a circumscrie epoca în care apare, apoi devine manifestă și, poate chiar conștientă, în existența lui Lucian Blaga, o anume poftă a narațiunii legată de nevoia retrospecției ca și de preocuparea teoretică (motivată însă prin anume înclinații iraționale) pentru cele ce țin de universul mitic. Vîrstă a memoriilor, spuneam, și poetul nostru și-a amintit, fără îndoială, în acei ani (chiar dacă n-o mărturisește) că după Goethe etatea cea mai prielnică întreprinderii unei explorări memorialistice este aceea a bărbatului la cincizeci de ani. Or, Blaga împlinea în 1945 această vîrstă. Un an mai tîrziu, la Cluj, într-un cerc restrîns, ne citea pagini din *Hronicul și cîntecul vîrstelor.*

Pentru a menaja *taina,* pentru a o feri de orice posibilitate de devalorizare printr-o demistificare a sa, liricul Blaga, ca și gînditorul dealtfel, a ales *mitul* ca o cale de revelare a misterului. În lumina translucidă a mitului, taina se arată, dar rămîne totodată zăvorîtă, și ceea ce se descoperă cu adevărat e sufletul uman deschis tainelor. Misterele antice, în care orfismul a avut un rol de seamă, își inițiau credincioșii reprezentîndu-le mituri. Blaga, poet orfic — cum arătam altădată — se

socoate un asemenea inițiat care nu demitizează lumea, ci, dimpotrivă, o transfigurează mitic. „Născocesc motive mitice la fiece pas", mărturisea poetul. Îndeletnicirea mitopoetică blagiană are una din sursele ei într-un *arhè* popular. „Închis în cercul aceleiași vetre / fac schimb de taine cu strămoșii." Satul, în perspectiva poetului, e vatra fabuloasă a mitului și magiei în care el continuă să vadă (asemenea mamei lui, cum vedem în *Hronicul și cîntecul vîrstelor)* o lume străbătută de puteri misterioase. Dar, dacă a născoci motive mitice, precum și a recurge la surse mitice arhaice, ori la motivele unei magii rurale, aparțin activității mitopoetice, dacă pe ele se întemeiază în bună parte viziunea, proiecția lirică blagiană, în schimb în încercările sale epice, fabulația povestitorului nu se poate apropia de substratul mitic decît dinafară. Ca mitograf, el este un cercetător al universului mitologic, sau — în proza sa literară — un cronicar al aspectelor rurale, transilvane, ale acestui univers. Ferventul misterelor, născocitorul miturilor poetice nu este în stare să-și transfigureze mitic propria sa viață atunci cînd o povestește. Nici o aură mitică în jurul chipului său așa cum ne apare el în confesiunile, în memoriile sale. Ceea ce li s-a dat marilor prozatori ai secolului nostru, care au procedat la o infuzie a mitului în nararea experiențelor lor, i s-a refuzat povestitorului Blaga. Fapt ciudat, cînd ne amintim că acel „născocesc motive mitice la fiece pas" nu este nicidecum o simplă vorbă prezumțioasă. Orice pagină confesivă a lui Kafka, orice frază din cunoscuta *Scrisoare* către tatăl său, irumpe *din* și se răsfrînge *asupra* unei făpturi la fel de mitic-fabuloasă ca și Gregor Samsa ori K. Chiar atunci cînd Blaga se întoarce asupra copilăriei sale petrecută în sat, asupra acelei copilării care i se pare singura poartă deschisă spre mitologia rurală, arhaică, el nu face decît să prezinte unele din reprezentările copilului, ale unui copil oarecare, privit din afară și de departe. Mythos-ul, în confesiunea blagiană, constituie pe alocuri obiectul descrierii, el nu este nici o clipă subiectul povestirii. De aici, lipsa unei dimensiuni în profunzime a acestor amintiri. Narațiune plană, simplă înșiruire cronicărească, anecdotică, pe marginea căreia povestitorul glosează, fără

să insiste însă, fără să propună o interpretare a destinului său.

Eșec al povestitorului? Mai degrabă neputință de a fabula. A născoci motive mitice nu este identic cu a desfășura într-o ficțiune ghemul epic al mitului. Și-apoi, în orice confesiune, sau în orice operă memorialistică de anvergură, simularea ca și disimularea au un rost esențial : chiar dacă jură (asemenea lui Rousseau și a bogatei sale descendențe) pe sinceritate, pe voință de adevăr, mărturisitorul sau memorialistul se travestește, se înfățișează mascat, își transfigurează existența, descoperă într-însa un destin, și și-o reveleazá ca atare. Nimic sau aproape nimic din toate aceste măști, travestiuri și sublimări în autobiograficele lui Blaga. Simplitatea narațiunii sale memorialistice este aceea a povestirii fără artificii, fără restricții mentale. Sinceritatea ei nu este agresiv-ostentativă, minciuna inexistentă sau involuntară. Povestitorul nu vrea să *apară*. Din nefericire, eroii unor asemenea proze *sînt* în măsura în care *apar*, în măsura în care știu să se facă văzuți.

Hronicul și cîntecul vîrstelor trădează o dublă apetență a scriitorului, două fascinații reductibile in extremis la una singură. Căci atracția povestirii și aceea a mitului au cel puțin o rădăcină comună. Legendara tăcere blagiană (doar parțial o realitate psihologică) se întemeiază, fără îndoială, pe anumite inhibiții, pe unele zăgazuri interioare. Opreliștile, de orice natură ar fi fost, gîtuiau fluxul liber al povestirii. Aceasta atît pe planul oralității, cît și pe acela al scrisului. Și totuși se putea remarca la omul Blaga o apetiție a povestirii, în general refulată, uneori manifestîndu-se eruptiv. În frageda pruncie, „foamea de basm" despre care el vorbește este firească vîrstei. Faptul că știe și îi place să povestească este consemnat în amintirile sale tot în legătură cu vîrsta copilăriei : „mă pricepeam să povestesc, mai fermecător decît oricare alt tovarăș de clasă, istoriile biblice, acele istorii, menite să-mi devină într-un fel, cărămizi ale ființei". S-ar părea că acest „dar" al povestirii l-a părăsit cu trecerea anilor. Refulat, apetitul narațiunii a găsit modalități indirecte de satisfacere. Construcția artistică a prozei eseistice, a dicursului filosofic blagian trădează

urmele, cel puţin, ale unei propensiuni epice. Ficţiunile nu-l atrăgeau, dealtfel, în mod deosebit. Nu-l ştim pe Blaga un mare cititor de romane. Artă a banal-anecdoticului, aşa i-a apărut multă vreme orice întreprindere romanescă. Miturile, al căror fervent era, nu-l interesau sub aspectul lor epic (de aici, predilecţia pentru miturile savante, îndeajuns de abstract-decantate, gnostice), cît prin miezul lor de mister, şi prin virtualităţile lor metaforice. Imaginarul blagian este structural metaforic, matrice a proiecţiilor lirice, şi mult mai sărac în transpuneri metonimice, mai puţin apt discursului narativ.

Atracţia povestirii, pe care, fără nici o îndoială, a cunoscut-o Blaga, era contracarată de acele inhibiţii grele ce loveau într-însul o facultate de care niciodată n-a dispus în deplină libertate : capacitatea cuvîntării. Povestirea este eminamente cuvîntare *despre*. Or : „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvîntului". Aceste cuvinte cu care se deschide *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* indică o zodie a Necuvîntului, a Tăcerii, mai radicală decît orice tăcere, sub care s-a născut Poetul. Absenţă fabuloasă a cuvîntului pe care acest om al verbului o va interpreta ca un semn al destinului. Cred că Blaga nu s-a putut împiedica, începînd *Hronicul* său (probabil la îndemnul goethean) să nu facă o aluzie la un alt hronic mitic-veridic, la *Dichtung und Wahrheit*. Dealtfel, „hronicul" aminteşte „adevărul", iar „cîntecul" din titlul cărţii lui Blaga trimite la „poezia" din titlul memoriilor olimpianului din Weimar. Privind în urmă, poetul român atribuie muţenia sa, din primii ani ai vieţii, unei zodii a Tăcerii, ca şi Goethe care socotea, în primele pagini din *Dichtung und Wahrheit*, că o constelaţie fericită a prezidat la naşterea sa. Astfel, în amintire, în ficţiunea memorialistică, viaţa trăită în contingenţele ei prinde, pentru amîndoi, configuraţia unui destin necesar.

Verbul îşi are originea, mitic-fabuloasă, în necuvînt. Filosoful care va exalta creaţia, ca o revelare metafizic şi antropologic necesară a misterelor, întrezăreşte dincolo (sau dincoace) de orizontul creaţiei un abis al necreatului. Şi, avînd o adevărată vocaţie a abisalului, el se lasă sedus de necreat. Această seducţie se poate asocia cu acea inhibiţie primară care l-a lovit cu muţenie pe copilul

Lucian Blaga, în primii ani ai vieţii sale. Dealtfel, întîrzierea necuvîntătorului, strania sa detaşare de „logos", este singurul aspect mitizat cu bună ştiinţă al unei psihè-blagiene de către autorul *Hronicului*. Chiar şi tălmăcirile pe care le dă fenomenului („Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuş nu tocmai de toate zilele, sau poate o nefirească luciditate s-a vîrît, cu efecte de anulare, între mine şi cuvînt") sînt mai curînd mitice, decît ştiinţifice. Supt de o stare dinainte de începuturi, prins în necreat, „mutul" se apără de lumea creată, a cuvintelor. Ruşinea de a cuvînta pe care o trăieşte, şi pe care o depăşeşte la patru ani, îl va urma — în subconştient — o viaţă întreagă. De parcă, într-adevăr, conform unei mitologii particulare ce-şi are sursele într-o mitologie arhaică, adoptarea cuvîntului ar fi legată de căderea în păcat. Băiatul popii din Lancrăm îşi apăra nevinovăţia împotrivindu-se să ia „în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc". Toate acestea : tăcerea dintru începuturi, nostalgia necreatului, asocierea cuvîntului cu păcatul, identificarea divinităţii supreme a cerului său metafizic prin cel-ce-nu-are-nume, prin Marele Anonim care tace şi despre care se tace, toate determină sau se conjugă cel puţin cu o suspiciune faţă de povestire, cu sfiala de a fabula.

Dar, odată ieşit din Edenul nevorbirii, integrîndu-se în regnul povestitor al omului, micul Blaga descoperă farmecul basmului. S-ar părea că „foamea de basm" pe care şi-o recunoaşte retrospectiv memorialistul ar contrazice acea suspiciune faţă de povestire, acea timiditate a povestitorului. În realitate, ele aparţin aceluiaşi complex. Fascinat de orice „poveste adevărată", poetul-gînditor priveşte bănuitor şi dispreţuieşte în fond „povestea-poveste". Aceste două expresii sînt folosite de el în *Elogiul satului românesc,* pentru a distinge „credinţa de neclintit" de fabula-divertisment. Adevăr absolut pe de o parte, minciună amuzantă de alta. În *Monumenta Africana* (pe care Blaga o cunoştea), Leo Frobenius procedase la o distincţie similară atunci cînd cercetase miturile şi folclorul african. Or, mitul, pentru gînditorul nostru are, în mod esenţial, o valoare epistemologică, fiind o „încer-

care de a revela un mister cu mijloace de imaginație" (*Despre gîndirea magică*). Copilul, țăranul vechilor comunități rurale, omul culturilor arhaice, poetul uzează deopotrivă (dacă nu și în registre identice) de o imaginație mitică permanent disponibilă. Nimic mai futil, în schimb mai puțin revelator decît o ficțiune iscată din exercițiul pur al imaginației sau din joaca delectabilă a cuvîntului.

Nu știm dacă Blaga a remarcat vreodată lipsa oricărei imaginații „mitice", a oricărei „reacțiuni mitice" din lumea *Amintirilor* lui Creangă. Nici un „loc mitologic" în topografia Humuleștilor povestitorului. În schimb, am putea vorbi despre o mitologie particulară a acestuia, rod al fantaziei sale. Humuleșteanul nu trăiește, și mai ales nu se știe trăind, într-o „zariște cosmică". Duhul Povestirii care îl posedă, duh poznaș, mai înclinat spre șotii decît spre taine, duhul pe care pedantismul veacului nostru l-ar descoperi demitizator și demistificator este, în realitate, o disponibilitate ludică, fiind ca atare un duh eminamente estetic.

Cu cît mai gravă, mai tulbure este joaca copilului din Lancrăm ! Aceasta, firește, în reprezentarea memorialistului adult. Copilul bănuiește sub scoarța unui castan de lîngă casa părintească un duh legat în chip misterios de destinul familiei, și castanul se stinge în anul morții Tatălui. Lîngă sat e un sorb al cărui noroi fără fund comunică cu iadul. Într-o rîpă roșie din dealul viilor sălășluiește un căpcăun. Departe, în zarea dinspre apus, se întinde „Țara Vîlvelor". Dacă lumea mare din jur este plină de asemenea puteri amenințătoare, acestea nu lipsesc nici din mica lume strînsă în trupul amenințat al omului. O babă vede cățăi mici în rana unui copil mușcat de cîinele turbat. Toată această „lume halucinantă" apare proiectată în „povestea adevărată" a unei mitologii rurale. O lume în care tainele abundă și pe care povestitori inspirați o închipuie. Printre aceștia, mama poetului, care nimerește întotdeauna „tonul lumii ireale". Esența satului blagian rezidă tocmai în interferența dintre realul vieții mărunt-gospodărești și irealul cu terorile, cu ororile lui. Satul trăirilor sale existențiale este acela al terorii magice. Desigur întreg acest strat primi-

tiv al experienţelor alcătuind humus-ul fantaziei mitopoetice a lui Lucian Blaga ne interesează aici mai puţin ca sursă a unei psihologii particulare. şi mai mult ca motiv privilegiat al imaginarului. În naraţiunea memorialistului, satul ca „zonă de minunate interferenţe" joacă rolul unui fenomen originar al spiritului blagian, dar şi acela al *povestirii* în stare pură : „aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întîlnea cu povestea şi cu mitologia biblică, ce-şi aveau şi ele certitudinile lor".

Arhetipul naraţiunii blagiene (în măsura în care putem vorbi despre o asemenea naraţiune) este, deci, *povestea adevărată,* proiecţia unui substrat misterios al lucrurilor şi făpturilor, poveste plină de „lucruri oculte", de locuri în care „se petrec lucruri necurate". O întîmplare relatată de scriitor în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* este tipică pentru felul în care îi apare lui vîrsta revolută a copilăriei în sat. Împreună cu o ceată de copii asaltează „duhul beznei" în ograda unui vecin lovind cu „o magică furie, ca o sacră beţie" uşa închisă a casei. Altă dată, împreună cu un prieten, pun „la încercare cerul" şi se înfioară la gîndul că bolta — ce pare că-i urmează — ar putea să crape în două, trasă în direcţii opuse de paşii divergenţi ai celor doi. Primejdii (precum „scuipatul cucului") ameninţă de pretutindeni. Primejdii ce pîndesc însă nu din lucruri, ci din *poveşti* despre lucruri. *Povestirea* însăşi este, în lumea aceasta a amintirilor lui Blaga, tenebros-ameninţătoare. Redusă la ţesătura ei primară, ea este groază metafizică.

Înălţaţi, mitizaţi, prin majuscula numelor lor, Mama şi Tata sînt puteri exorcizatoare în acest univers al demoniei magice. Şi, îndeosebi, Mama, cea care deţine cheia tainelor Basmului, „tonul lumii ireale". Portretele părinţilor, subtile, fără să fie prea complicate, joacă, în amintirile lui Blaga, un alt rol decît în cele ale lui Goethe. Preotul şi preoteasa din Lancrăm sînt mai aproape de „origini", decît cuplul marilor burghezi din Frankfurt. Mama lui Blaga, îndeosebi, apare ca „o fiinţă primară", „eine Urmutter", cum o va chema el, proiectînd-o în arhaic. Dar portretul femeii de lut greoi iradiază o lumină pe care fiul poet o socotea de origine

htonică. Femeie, mamă, provenind parcă din matriarhatul preistoric, existenţa ei este „încadrată de zarea magiei". Luptă cu elementele, cu focul, e Magna Mater, apărătoarea tribului („Vedeam pe Mama, puternică, deasupra, înfruntînd elementele şi o nespusă încredere mă cuprinse"). Trăind într-o lume croită pe tipare folclorice, ea este deţinătoarea puterilor Cuvîntului rostit, păstrătoarea a ceea ce *super stat*. Religiozitatea ei, de asemenea, e de origine şi natură magică, o „religiozitate cu adiacenţe folclorice şi superstiţioase". Opusă acestei credinţe, păgîne mai curînd decît creştine, a Mamei stă lipsa evidentă de pietate a Tatălui. Portretul acestuia, alăturat (ca şi în tablourile hieratice ale Ctitorilor) portretului acelei „Urmutter", nu este lipsit de unele note ciudate. Depărtarea oarecum distrată, dezinteresată de ai săi, iubirea de carte, abulia timpurie, chiar un fel de necredinţă, agnosticismul lectorului unor Kant, Schopenhauer, David Strauss, raţionalismul melancolic din care singurele evaziuni erau cele bahice, toate acestea dau Tatălui desenat de mîna Fiului (căci cum a fost omul în sine nu vom şti niciodată) un chip puţin comun.

Acest diptic al Întemeietorilor închipuit şi zugrăvit de Fiul artist are o anumită semnificaţie în înţelegerea spiritualităţii acestuia. Într-un sens, se poate vorbi despre „anti-religiozitatea" lui Blaga ca despre o confluenţă a credinţelor şi practicilor exorcistice ale Mamei cu agnosticismul raţionalist tip secolul XIX al Tatălui. Ca şi preotul din Lancrăm care îşi îndeplinea sarcinile preoţiei socotindu-le „emanate din credinţi deşarte", asemenea mamei a cărei religiozitate „n-o îndruma spre naos şi altar", filosoful va refuza (odată depăşită o scurtă perioadă de fervoare infantilă) orice contact cu vreo transcendenţă religioasă. El va respinge sacramentele, se pare cu o anume vehemenţă, pînă şi *in articulo mortis,* după cum va refuza împăcarea cu ideea morţii. Fără să fie temperamental un răzvrătit, Blaga şi-a menajat un spirit de revoltă, a cultivat o permanentă rezistenţă faţă de orice tentaţie religioasă. Nu în zadar i-a frecventat cu asiduitate pe gnostici. Pseudocredinţa intelectuală a acestora, propensiunea lor spre miturile culte, fabricate (chiar dacă erau grefate pe vechi tulpini mitologice), i-au

slujit drept model în subversiunea oricărei ortodoxii teologice. Metafizica sa urmează formula unui gnosticism modern. Întreg scenariul metafizic înfățișat în *Diferențialele divine* ca și reprezentarea Marelui Anonim în *Censura transcendentă* alcătuiesc membrele unei teologii naturale ce se vrea rațională. Blaga nu este un revoltat de tip nietzscheian ; contestarea sa nu merge în direcția unui nihilism modern. El nu aruncă în aer un edificiu desuet, ci îi substituie altul pe care-l vrea mai pămîntesc-solid. Opune unei teodicei alta constituită prin înlocuirea Providenței printr-un Mare Demiurg, arhetip al oricărei creații. Firește, nu are nevoie în economia viziunii sale de „mîntuire", de „răscumpărarare", nu cunoaște „păcat", nici „jertfă". Marele Anonim este eminamente un patron al cunoașterii și facerii, al culturii, al creației. El incită (mai curînd asemenea Demonului decît a Dumnezeului religiei revelate) la activitate, îndeamnă la revelarea misterului, exercitîndu-și, totodată, cenzura prin „frînele transcendente". În era nietzscheiană a lui Dumnezeu-cel-Mort, Blaga încearcă o suplinire a Nihil-ului rămas pe urma golirii transcendenței, printr-un crez în valorile creației culturale. Suplinirea se face printr-o mimare a demersurilor religioase, chiar a experiențelor mistice, prin demersuri — îndeosebi ale cunoașterii — din care este izgonit orice sacru. „Ecstazia intelectuală", pe care filosoful o propune în *Censura transcendentă,* ca pe un mod suprem al cunoașterii luciferice, prin integrare în mister și potențare a misterului, este un *Ersatz* al extaziei mistice, din care a fost eliminat obiectul absolut transcendent al contemplației. Iar drama interioară a cunoașterii — ale cărei faze, după Blaga, ar fi : starea de grație, ieșirea din grație, orgoliul luciferic, eșuarea, integrarea în mister, repetă o dramă teologică din care, însă, dumnezeirea este absentă. Dogmele, ca teze de credință în această dumnezeire, sînt și ele *moarte*. Blaga o știa și o afirma ca filosof începător, în *Pietre pentru templul meu.*

Tatăl agnostic va triumfa asupra Mamei superstițioase, în evoluția spirituală a Fiului. Dar într-o fază infantilă, acesta se lasă stăpînit de un sentiment religios ce se manifestă prin practicile (amintind magia formu-

lelor mult repetate) ale unei rugăciuni nu lipsite de „obsesia numărului și a răbojului". Este semnificativ pentru apartenența acestei religiozități primare la cercul formulelor arhaice, a magiei teluric-materne, rușinea pe care copilul o trăiește în revelarea acestor practici ale sale față de Tatăl său. Surprins de acesta că se închină, se simte „răsturnat și prins ca de-o amețeală", ca „prins asupra necuviinței" și răspunde la interogația paternă : „Mi-e rușine de Tine !". Practicile materne vor fi (probabil la scurt timp după descoperirea lor de către Tatăl) părăsite. Spiritul blagian se va forma printr-o emancipare (niciodată definitivă : poezia o dovedește) din sfera Mamei. Odată cu adolescența și cu configurarea primelor lineamente ale viitorului sistem de gîndire (în *Pietre pentru templul meu,* ele sînt clar discernabile), Blaga pătrunde într-o sferă a *Paternului* și se lasă pătruns de categoriile sale. Astfel, din ipostazele divinității teologale, singură ipostaza Tatălui, a Creatorului, a Dispunătorului este cea pe care o va păstra printre categoriile sistemului său. Din primele sale texte, el vădește o obsesie a *creației.* Existența în lume, și însăși lumea omului este creația sa continuă. „Aceasta e lumea noastră : sînge din sîngele nostru. Dacă este o viață este și o lume pentru ea. Sîntem liberi în crearea lumii noastre — și lumea, cum noi o vedem, ne e libertatea." Tema creației revine adesea în reflecțiile din *Pietre pentru templul meu,* din care am extras această frază. Ea va deveni o dominantă a conștiinței poetice ca și a conștiinței filosofice blagiene. În *Poemele luminii,* și mai tîrziu, distingem o poezie a creației poetice. Și la convergența epistemologiei, a filosofiei culturii și a metafizicii gînditorului descoperim Creația, ca un focar al sistemului. Desigur, nu lipsește un anume prometeism din acest dublu univers poetic și filosofic. Prometeism ce nu este doar revoltă împotriva Tatălui, ci voință de a-l înlocui în ipostaza Creatorului. Lipsa de sfidare din această revoltă implică certitudinea absenței divinității. Iată o apostrofare tipică în acest sens, din aceeași perioadă a începuturilor poetului filosof : „Dumnezeule, fiii tăi cei mai aleși nu trăiesc în lumea zidită de tine, ci-n lumea creată de ei înșiși. Le-o ierți ? — Da, știu, că le-o ierți..." Mansue-

tudinea divină semnifică absenţa. Drama creatorului (a Meşterului Manole dar şi a lui Noe) este singura crucificare, rodnică *in extremis*, excluzînd catastrofa anihilatoare, pe care o recunoaşte Blaga. Fiul nu este sacrificat de Tatăl, nici nu se sacrifică pentru glorificarea sa şi pentru salvarea omenirii, el îl înlocuieşte pe Tatăl absent, se vrea însuşi Tatăl, Începătorul.

Creatorul este, în esenţa sa, creaţie. Chiar *pentru sine* el este ceea ce este *în sine*. Astfel trebuie să înţelegem următoarea frază, semnificativă din *Pietre pentru templul meu* : „Un adevărat creator nu se poate cunoaşte pe sine însuşi, şi eul său îi e totdeauna o surpriză neaşteptată şi neprevăzută". Această frază explică şi justifică oarecum „neputinţa" scriitorului de a se cuprinde pe sine atunci cînd va încerca să o facă în introspecţia retrospectivă a memorialului său. El nu se poate cunoaşte, dar se poate „surprinde". Surpriză a creaţiei, a unei generaţii spontane, asemenea izvorului care ţîşneşte parcă *ex nihilo*. Ceva din spontaneitatea, din naivitatea aceasta copilărească a celui ce se descoperă pe sine iarăşi şi iarăşi îl va petrece în tot timpul existenţei sale pe Blaga. Acumularea *făcutelor* nu va obtura erupţia *facerii*. Multele inhibiţii care-l apăsau şi îngrădeau nu vor izbuti să elimine din existenţa sa această „surpriză" a noului. „De multe ori — va spune mai tîrziu poetul — descopăr în mine sentimente pe care nu le-am mai avut de cînd am fost copil, [...] naive, ca şi atunci". Naivitatea fiului popii din Lancrăm apare doar în prea puţine pagini din *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*. O anume naivitate, o ingenuitate a naratorului faţă cu obiectul naraţiunii sale dă însă un timbru „copilăresc" acestor amintiri.

Cei care, citindu-le, au glosat pe marginea lor, s-au lăsat uneori ispitiţi de imaginea dominantă a Poetului şi au crezut că o descoperă ca în filigran, în paginile naraţiunii sale. Este eronat să se atribuie un caracter poematic unor texte din proza memorialistului. Nimic din imaginarul mitopoetic blagian în *reprezentarea* unor „lucruri bătrîne", a unor străvechi superstiţii, ori a unor peisaje „de poveste". Este firesc să găsim corespondenţe între relatarea anecdotică a întîmplării din copilărie cu cerul care venea cu copilul, şi poezia *Vestea cea bună*.

„Printre lucruri cînd umblăm, pe aproape sau departe
cerul singur cu tăria albastră
ne urmează pretutindeni în viață și în moarte.
Da, Zenitul e mereu deasupra noastră!"

Istorisirea din *Hronic* nu ia nicidecum structură de poem, după cum nu este străbătută de vreun fior poematic nici povestirea unei excursii în munții Sebeșului, relatarea întîlnirii gușaților (a căror imagine reapare în poezia *Olarii*). Asemenea corespondențe pot stîrni interesul biografilor în căutarea unor experiențe mai mult sau mai puțin revelatoare. Cert este că, în scrierea sa memorialistică, Blaga a știut să se ferească de imixtiunile hibride ale liricului în țesătura prozaică. Am putea spune că amintirile prozatorului Agârbiceanu sînt mai „poetice" decît cele ale poetului Blaga. De aici, în memoriile acestuia din urmă, o anume moderație a imaginarului, chiar o modestie, de cenușăreasă voluntară, a stilistului. Nici o exuberanță metaforică în acest *Hronic* ce poartă, de asemenea, pe frontispiciu, titlul *cîntecului*, pentru a sugera melodia schimbătoare a vîrstelor, și nu aceea a cîntării despre curgerea vremii.

Cronicarul manifestă deci o anume simplitate naivă în povestirea sa, dublînd-o cu o subtilitate de natură intelectuală. Reflecții ale gînditorului și expresii ale acestei reflexivități sînt aplicate (mai mult ori mai puțin ingenios) unor trăiri copilărești. Naratorul invocă, de pildă, „memoria invectivelor" în legătură cu un schimb de ocări și porecle între copii. Și nu te poți opri să nu surîzi la lectura unor fraze, de o blîndă pedanterie precum: „Cugetul nostru își învăța imperativele de la păsări și flori, astfel că datoria noastră era numai aceea de a crește". Ingenuitate a filosofului transilvan care își povestește copilăria!

Recunoaștem însă în povestirea aceasta lipsită de ironie probitatea unor memorialiști ardeleni, de la Codru Drăgușanu, la Slavici și de la acesta la Agârbiceanu, ba chiar și seriozitatea naivă din *Amintirile unui școlar de altădată* ale lui Ion Pop Reteganul. Îndeosebi școlile mici și mijlocii, de la Sebeș la Brașov, se aseamănă cu cele blăjene ale lui Agârbiceanu, din *Licean... odinioară*. Acel „farmec bastard" pe care Blaga îl atribuie

micii urbe saxone și valahe, „Sebeșului-săsesc“, vechimea școlii din preajma bătrînei biserici romanic-gotice, reprezentarea „de Sînt-Ilie“, în aer liber, a unei localizări după Kotzebue, și chipul pitoresc al dascălului neamț, al lui *Herr Lehrer Roth,* și prima glorioasă umbră de poet pe care-o întîlnește în cultul Școlii, aceea a lui Schiller, toate acestea înseamnă ruptura de lumea mitic-atemporală a satului, și, oricît de exagerată ar părea formula, primul contact cu istoria. După *tiparele de totdeauna* ale lumii rurale, aceste clădiri roase de vreme, dar tocmai prin aceasta purtînd și vădind amprenta istoriei, aceste voci uzate de belferi mărunți proferînd marile adevăruri sau minciuni ale omenirii învățate, provoacă o primă mutație în spirit. A doua va urma și va însemna trecerea la creația spirituală.

O anume discreție și, de ce nu, o timiditate, întovărășește mărturisirile lui Blaga. Nici o clipă, exhibiționismul lui Rousseau sau al unui Gide nu-l îndeamnă să rupă — în ceea ce privește expunerea de sine — darea în vileag a trăirilor sale în adolescență și tinerețe, o cuviincioasă rezervă. De aceea, prea puțin din fireasca ebuliție a sîngelui și spiritului adolescentin transpare în *Hronicul și cîntecul vîrstelor.* A se despuia, pentru acest ardelean, a se înfățișa cum pretindea Jean-Jacques, în goliciunea sa firească, ce oroare ! Despre deșteptarea tînărului din Lancrăm întru trăirea erosului nu știm mai nimic. Nici chiar despre revelația pe care o are, a unui univers spiritual, nu ne spune prea multe deși — asemenea lui Goethe în *Poezie și adevăr* — încearcă să schițeze o autobiografie spirituală, să surprindă momentele genezei sale întru duh. Aceasta îi apare ca o *trezire.* Mai tîrziu, în cursul său *Despre conștiința filosofică,* va face apel la o expresie a lui Kant pentru a surprinde fenomenul originar al unei asemenea conștiințe *in statu nascendi.* Filosoful german vorbea despre sentimentul unei „treziri“ dintr-un „somn dogmatic“ în clipa în care a întîlnit gîndirea incitantă a lui David Hume. Cugetătorul român va prelua această expresie ; prin asemenea „treziri“, socoate el, trece spiritul uman ori de cîte ori apare un mare filosof, un deșteptător. El însuși, Blaga, a cunoscut o astfel

de trezire — evident, din somnul mitic și dogmatic — în clipa în care a descoperit nu filosofia, ci astronomia. Citind lucrările de popularizare ale lui Flammarion, văzduhul ce amenința să crape deasupra creștetului copiilor din Lancrăm se luminează. „Astronomia — își amintește Blaga — îmi comunica realmente sentimentul unei creșteri personale, al unei treziri." În marginea viziunilor cosmografice își face speculațiile. Se întreabă dacă Christos s-a întrupat și pe planeta Marte și, bineînțeles, reduce astfel tezele de credință *ad absurdum*. Denunțare a mitologicalelor rurale, ca și a teologicalelor elementare însușite prin tradiție ! Astronomia joacă rolul unei discipline demistificatoare. Proaspăt convertit la un crez „naturalist" adolescentul caută să-și facă prozeliți. Cunoașterea și descoperirile ei nu sînt calme la această vîrstă. Întîlnirea lui Bergson îi procură elevului Blaga o „sacră beție". Studiile darwiniste îl entuziasmează. Dar mai mult decît acestea, unind prestigiile cugetului cu cele ale simțirii poetice, un fragment din *Faust,* citit în traducere, își strecoară pe dată otrăvurile înrobitor-exaltante pînă în sîngele său. „L-am citit. Era marea scenă, în care Faust încearcă să se otrăvească, după ce trece încă o dată prin văile sumbre ale cugetului toate decepțiile. Sîngele îmi suna în urechi, ridicat de simțire. Îmi sufla în pînze un vînt nou."

Sînt puține, în amintirile lui Blaga, asemenea clipe precum acestea petrecute în mînă cu un număr vechi din *Convorbirile literare* sub mărul pătul din grădină. Ele sînt însă esențiale în acea goetheană *Bildung* pe care scriitorul încearcă să o reconstituie din rememorări fragmentare, urmărind anii săi de formare. Din hronicul destul de monoton, de cenușiu, al zilelor și anilor, puținele momente privilegiate se înalță, asemenea timpilor sacri în desfășurarea timpului profan, sau — pentru Blaga, și în chiar termenii săi — asemenea ieșirii din vremelnicie într-un alt timp sau poate în intemporal. Filosoful ar fi putut da clipelor de plenitudine denumirea elină de *Kairos.* Într-o asemenea oră a împlinirii se petrece „marea întîlnire cu Muntele" a adolescentului. Verbul narațiunii blagiene, destul de sec-rezervat îndeobște, se umple de un sînge venit din adîncuri în evocarea unor asemenea

clipe faste. Povestitorul vede și ne face să vedem „mușchiul moale ca un așternut de perne, ferigile cu miros adormitor, bureții galbeni, ciupercile roșii, mînătărcile cît pînile". Peisajul (îndeobște absent din *Hronicul* său, prezent doar ca o pînză de fundal) se animă. Și lucrurile, și oamenii prind ființă. Dar Blaga nu este un vizual. El e un mediocru martor ocular. Doar rare amănunte trezesc într-însul un interes. El e un văzător (în sensul arhaic al cuvîntului) nu un spectator. De aceea, privite în goană, peisajele citadine, muzeele, palatele, în timpul primei sale mari călătorii în Italia, fericit prilej oferit liceanului din Brașov, nu lasă într-însul urme prea adînci. Puține clipe din cursul acestui periplu se luminează pentru el cu acea lumină care aureolează „întîlnirea cu Muntele", și numai acestora izbutește să le dea o expresie în amintirile sale. Astfel, la Academia Română, în timpul scurtei șederi la București, răsfoiește cu înfrigurare un manuscris al lui Eminescu, Atena îi lasă „o amintire albă de marmură", din priveliștea napolitană îi rămîne imaginea gălbuie a unui vulcan stins, și la Pompei vede acel cîine pe care mai tîrziu îl va înscrie în versurile sale, „mulaj conservat în materia morții". Tot la Napoli cumpără o revistă în care remarcase un articol despre Bergson. Căci mai mult decît pitorescul locurilor, decît învelișul senzorial al lucrurilor, îl atrage sîmburele lor mitopoetic ori ideatic. Cu excepția satului natal și a plaiurilor montane, aproape nimic din orașele sau regiunile străbătute de poet în tinerețe nu se încheagă într-o imagine în rememorările sale. Pînă și Muntele, izvor al senzațiilor tari după mărturisirea sa, este închipuit, în cele din urmă sub forma unei expresii abstracte (profundă dealtfel) : „ca o înaintare și o întoarcere solemnă a unor puteri de începuturi, asemenea stihiilor din viziunile cosmogonice ioniene".

Spre deosebire de Goethe care aduce istoria în legătură cu viața lui în memoriile sale (ce se referă și ele la o perioadă a vieții sale în care nu devenise încă un personaj istoric), Blaga nu-și solemnizează nicidecum existența, n-o vede în legătură cu evenimentele mari ale timpului. Conflagrația mondială stîrnește într-însul cîteva valuri emoționale, îndeosebi cu prilejul intrării Româ-

făcut atunci ca și mai tîrziu — mărturisește Blaga —, că îmi găseam, cu o siguranță de somnambul și cu o intuiție ce nu da greș, tocmai lecturile trebuincioase. Eram parcă purtat de-un instinct aparte, asemănător aceluia, ce îndrumă pe copilul cu oscioare fragile să roadă var, dacă nu găsește în altă parte, atunci chiar din zidul casei." În geneza duhului său concură științele și artele, în egală măsură. Aurora gîndirii blagiene stă sub semnul disciplinei științifice. Matematicile, raportul lor cu logica, îl rețineau pe tînărul care se deștepta la viața spiritului pe „podișurile abstracțiunii". Cititorul *Enigmelor lumii* — lucrare celebră în acea vreme, a lui Theodor Haeckel —, autorul unui eseu filosofic asupra *Numărului* și a *Judecăților matematice*, preferă orizonturile mai promițătoare ale unei speculații metafizice. Citește lucrări de interpretare a filosofiei vedanta pe care — cu aceea
credință într-un destin obiectiv al spiritului ce dep
curiozitățile subiective ale cugetului —, socote
„le-a întins mîna secretă a unui universal log
ține sub observație, pentru ca în moment
ne prefacă în organe ale sale". Text
rea aceasta, aparent asociată, ca și ce
gerea de mai sus dirijată a unor
dință profundă. Credința crea
diției sale. Credință ce do
din cea mai fragedă
lui este, după gîndi
excelență Poetu
condamnat l
al său, as
îi sînt
o

niei în război. Dar evenimentele îl privesc de departe. El însuși o mărturisește odată : „Istoria, dispărînd din cîmpul meu vizual, dobîndea un profil aproape abstract".

Natura, istoria, locurile, lucrurile, oamenii se perindă, așadar, în amintirile lui Blaga doar ca niște umbre ce se colorează vag prin luminile indirecte ale unei existențe în esența ei *umbratică*. S-ar putea vorbi despre Lucian Blaga *umbraticul*. Clarobscurul, umbrosul sînt valorile de lumină în care sufletul său se regăsește pe sine. „Unele ascunzișuri ale sufletului sînt ușoare ca niște umbre : dispar îndată ce încerci să le luminezi..." — citim în *Pietre pentru templul meu*. Consecvent cu sine, Blaga n-a încercat niciodată să le lumineze. *Hronicul* oferă doar indirect, doar umbra unui portret al artistului în tinerețe. Îi lipsea acel apetit al confesiunilor care devorează, îndeobște, autorii însemnărilor zilnice. Niciodată n-a ținut, se pare, un jurnal personal. Nu era înzestrat nici cu acel particular simț psihologic dublat de pasiunea indiscreției care îi caracterizează pe analiști. El nu a fost niciodată partizanul explorării zonelor abisale. Psihanaliza l-a interesat ca o posibilă revelare a unor tărîmuri abisale ale spiritului, nu ca o autorevelare exhibiționistă a unei prea personale psihè. Tehnica freudiană, mecanismul refulării și al sublimării, pansexualismul sînt aspecte ale psihanalizei care îl interesează prea puțin. Pentru el, inconștientul este și rămîne prețios ca inconștient, ca *materie a creației*, ca o eternă copilărie a spiritului.

Abia ieșit din adolescență, Blaga este un agnostic al propriilor „simțăminte". Nu e cu putință să te surprinzi, să te fixezi pe tine, consideră tînărul cugetător în meditațiile sale. Și apoi scoaterea la lumină a trăirilor profunde nu poate decît să dezrădăcineze un suflet care — asemenea nuferilor din poemul știut — este adînc îngropat într-un *mîl* originar, protector. Acea humă din care se înalță, pe care o formează duhul său, lutul din Lancrăm poartă ascunse virtuți ale adîncurilor, ale tăinuitului. „Mîlul" acesta negru, păcătos, mortal — este magic-fecund, hrănitor. Ca și divinitățile htonice în antichitatea elină, mîlul este deopotrivă sălaș al vieții și al

morții. Comorile se sapă nu în *nori*, ci în *pămînt* — socotea tînărul Blaga. El însuși nu este aerianul fantezist înclinat spre plăsmuirea ficțiunilor, a minciunilor. Niciodată nu va fi un povestitor. Nu e nici o ușurință de plăsmuire, de proiecție epică în acest ardelean tăcut și încet. E prea puțin spiritual și deloc om al umorului. Telurice forțe par să-l atragă. Melancolia sa nu este aceea a unui atrabilar, nu este nici sfîrșeala fiilor secolului romantic. Este un *greu al pămîntului* pe care poetul-filosof îl simte ca pe o povară. La el, *greul* este în legătură cu *tăinuitul*, cu întunecimea. Poezia lui Lucian Blaga își avea una din rădăcinile sale într-un tărîm subteran al htonicului magic.

Odată cu ruptura — fie și superficială — de lutul originar, odată cu ieșirea în lume, sufletul *umbratic* al poetului suferă chiar dacă spiritul său cunoaște o ecloziune cvasimiraculoasă. Trecerea de la plaiul intemporal, în care Mama invocă ploaia cu accente de descîntec, de vrajă, sau de la locurile în care hălăduiește „Iaman cu cap de cîine", în care tînărul Blaga simte că-l „deochease spațiul și timpul", la Viena neokantienilor, a avangardei artistice, a psihanalizei, înseamnă un salt pe care povestirea din *Hronic* îl consemnează firesc așa cum dealtfel va fi fost trăit de povestitor. Și, poate, ace
netulburată trecere constituie procesul cel mai t
tor pe care-l surprinde narațiunea plană
rialistului.

Nici evenimentele unei vieți lipsite
nici patosul unei existențe neafectate
mentează cu anecdotele faptelor s
Blaga. Lipsesc portretele obișn
ratură. Poetul este mai cu
Mamii și Tatălui) decît
profesorului Budiu est
formulei aplicate
„de-o desăvîrși
nușie în atît
gura aut
este s
pe

rale mă împărtășeam și eu, cum puteam, deocamdată, ca un mic nucleu de foc în devenire. Mă mișcam fizic într-un ocol cu diametrul de un kilometru, dar lăuntric detașat de contingențele geografice și istorice, mă situam într-un orizont, ce era al Universului.“ Numai că o ființă abstrasă într-un asemenea spațiu al purităților ultime poate fi cîntată, ori exprimată, eventual, printr-o formulă metafizică. Ea nu are nevoie de hronic, și povestea vieții sale se pierde în neant.

TUDOR VIANU MEMORIALIST

Cînd l-am văzut pentru ultima oară pe Tudor Vianu, se afla în plinătatea unei vîrste a bărbăţiei care era deopotrivă a cugetului şi a simţirii. Iar cei care mi-au vorbit despre ultimii săi ani au relevat cu toţii faptul că aceştia nu păreau şi nu puteau să le pară, nici chiar după moartea magistrului, *ultimii* săi ani. Cred că aceasta ţinea tocmai de un caracter *plenar* al personalităţii sale, de acea plinătate a vitalităţii în care rezida o neistovită vigoare. O mare natură, în fond, care s-a prins însă în chingile culturii.

În acea ultimă seară de decembrie cînd l-am întîlnit din întîmplare şi cînd, la graţioasa sa invitaţie, l-am petrecut, stelele erau reci şi rare pe un cer negru. Convorbirea noastră şi-a aflat un pretext în constelaţii. Citesc în jurnalul meu de atunci că profesorul mi-a vorbit despre raportul arhaic dintre configuraţiile cerului şi lumea animalelor. În ce sens imaginaţia umană a descoperit chipurile apropiate ale jivinelor pămîntului pe îndepărtata boltă. Îi spuneam că avusesem de curînd în mînă o hartă medievală a lumilor astrale, în care se încercase o încreştinare a constelaţiilor : coama Berenicei devenea părul Maicii Domnului, sfinţii luau locul făpturilor mitologice. Şi, mai ales, animalele erau izgonite dintr-un cer în care duhul trebuia să triumfe asupra bestiei. Zadarnică încercare, socotea esteticianul : între marile focuri ale cosmosului şi nodurile de vitalitate pămînteană legăturile sînt prea puternice, prea directe

chiar. Într-adevăr, nu le-a simţit un suflet plin de bună mireasmă duhovnicească, precum acela al lui Francisc, în *Lauda Soarelui* ?

Era în cuvintele de atunci şi din alte dăţi ale dascălului o fervoare, alta decît aceea a unui spirit scolastic orgolios de cele ale spiritului. Avea expresii, în ce priveşte cele ale firii, de extatică sau resemnată acceptare, mai curînd decît de agresivă opoziţie. Deşi nu o dată în textele sale (precum într-un articol despre *Artă şi natură*, republicat în volumul postum *Fragmente moderne)* a afirmat că : „departe de a fi «dată», natura este pentru noi un «produs», rezultatul unei elaboraţii spirituale..." Frumosul natural îi era profund suspect şi ne amintim nu numai tezele, în această privinţă, din *Estetica* sa, ci şi atîtea prelegeri, comentarii, eseuri în care artisticul era cu grijă decantat de tot ce poate să derive din *natura-naturans.*

Şi, totuşi, omul acesta care urma căile bine temperate ale spiritului era primordial o viguroasă natură. Dar se pare că în urma unei alegeri iniţiale, a unei decizii în care voinţa de ordine a triumfat asupra impulsurilor aorgice, Tudor Vianu s-a lepădat de o demonie a firii pentru a adera la virtuţile verbului clarificator. Fervori secrete, duhuri săltăreţe, ispită a jocului, pe toate a încercat să le pună sub obroc. Expresiei imediate, el i-a preferat construcţia mediată.

S-a voit magistru, deloc rapsod, ci arbitru. Şi-l văd, deodată, la o masă de la Nestor, în tovărăşia lui Ion Barbu, şi la catedra din sala Odobescu. Aceeaşi eleganţă, surd îmblînzind îndepărtate voci, în cuvîntul causeur-ului şi al profesorului. Aceeaşi aparentă degajare, suprem triumf al disciplinei, aceeaşi mască de calm-surîzătoare superioritate asupra vremelnicelor intemperii. Dar simţeai că alături de trunchiul faunesc al poetului, monolitica gravitate a esteticianului cedează, fisuri se iscă în blocul de porfir care trădează străvechea sa natură vulcanică. Ceea ce, în profilul pur al dascălului de la catedră, se datora unui îndelung exerciţiu în armonie se tulbura, uneori. L-am văzut astfel în preajma lui Barbu. Admirabilă tulburare care vădea ascunse focuri din straturile abisale ale naturii cu grijă stăpînite.

chiar. Într-adevăr, nu le-a simţit un suflet plin de bună mireasmă duhovnicească, precum acela al lui Francisc, în *Lauda Soarelui* ?

Era în cuvintele de atunci şi din alte dăţi ale dascălului o fervoare, alta decît aceea a unui spirit scolastic orgolios de cele ale spiritului. Avea expresii, în ce priveşte cele ale firii, de extatică sau resemnată acceptare, mai curînd decît de agresivă opoziţie. Deşi nu o dată în textele sale (precum într-un articol despre *Artă şi natură*, republicat în volumul postum *Fragmente moderne)* a afirmat că : „departe de a fi «dată», natura este pentru noi un «produs», rezultatul unei elaboraţii spirituale..." Frumosul natural îi era profund suspect şi ne amintim nu numai tezele, în această privinţă, din *Estetica* sa, ci şi atîtea prelegeri, comentarii, eseuri în care artisticul era cu grijă decantat de tot ce poate să derive din *natura-naturans.*

Şi, totuşi, omul acesta care urma căile bine temperate ale spiritului era primordial o viguroasă natură. Dar se pare că în urma unei alegeri iniţiale, a unei decizii în care voinţa de ordine a triumfat asupra impulsurilor aorgice, Tudor Vianu s-a lepădat de o demonie a firii pentru a adera la virtuţile verbului clarificator. Fervori secrete, duhuri săltăreţe, ispită a jocului, pe toate a încercat să le pună sub obroc. Expresiei imediate, el i-a preferat construcţia mediată.

S-a voit magistru, deloc rapsod, ci arbitru. Şi-l văd, deodată, la o masă de la Nestor, în tovărăşia lui Ion Barbu, şi la catedra din sala Odobescu. Aceeaşi eleganţă, surd îmblînzind îndepărtate voci, în cuvîntul causeur-ului şi al profesorului. Aceeaşi aparentă degajare, suprem triumf al disciplinei, aceeaşi mască de calm-surîzătoare superioritate asupra vremelnicelor intemperii. Dar simţeai că alături de trunchiul faunesc al poetului, monolitica gravitate a esteticianului cedează, fisuri se iscă în blocul de porfir care trădează străvechea sa natură vulcanică. Ceea ce, în profilul pur al dascălului de la catedră, se datora unui îndelung exerciţiu în armonie se tulbura, uneori. L-am văzut astfel în preajma lui Barbu. Admirabilă tulburare care vădea ascunse focuri din straturile abisale ale naturii cu grijă stăpînite.

Sînt multe tălmăciri posibile ale acestei victorii care este, totodată, o înfrîngere. Voință de clasicitate — nepotolită sete a marilor noastre spirite, a noastră a celor ce n-am avut o epocă a clasicelor împliniri ? Sau o voință de împlinire, de plenitudine prin subjugarea oricărei rebeliuni a firii ?

Îl aud vorbind în acel an îndepărtat, singurul în care de cîteva ori, de prea puține ori i-am fost prin preajmă-i, despre Shakespeare. De la catedra universitară unde programa îl obliga să „expedieze" — cum spunea el — întreg teatrul elizabetan și pe Shakespeare în două ore. După ore, deambulînd cu popasuri, s-a mărturisit vrăjit de ferocitatea unor scene ale „sălbaticului" englez. Nu mai era cumpănitul dascăl care părea că ține universul literelor și artelor în degetul său mic, ci un entuziast în sensul străvechi, elin, al cuvîntului.

Natură abundentă ce s-a emendat pe sine, Tudor Vianu era un excelent grădinar dar, totodată, și o „grădină de om".



La cincizeci de ani, ca și Blaga, după sfatul lui Goethe, Vianu își propunea să întreprindă o mai amplă lucrare autobiografică. Știa, desigur, că o asemenea retrospecție pretinde o anume stare de spirit, o suspendare a vieții curente, o punere a sa în paranteză, „un fel special al timpului, o vacanță...". Acel *otium,* pe care dorea să și-l acorde în 1948—1949 cînd nota aceste cuvinte într-o schiță autoportret, nu i s-a acordat, sau, mai probabil, el însuși nu și l-a acordat. Schița a rămas neterminată, după cum neîncheiate vor rămîne toate periplurile sale întreprinse în căutarea timpului pierdut.

Deși, atunci, în 1948, începuse un autoportret cu fermitatea sa obișnuită, punîndu-i un temei solid în fraze cumpănite, tabloul rămîne o eboșă. Nimic din acea raportare a nașterii la poziția constelațiilor pe care o găsim în preambulul goethean la *Poezie și adevăr,* ori din interpretarea blagiană a muțeniei sale primordiale. Vianu se surprinde în plină maturitate : „Am împlinit cincizeci de ani. Sînt un om de statură potrivită. Am o

structură fizică echilibrată, dar nu prea rezistentă." Nu ni-l putem imagina pe acest cărturar, copil. Şi nici el în încercările sale autobiografice nu se poate întoarce în acea fază primară necuvîntătoare sau bîlbîitoare. Chiar dacă face cîte-o aluzie la adolescenţă şi copilărie (precum în acea schiţă din 1948, ca şi în textul *Carusel* din 1959) acestea au un caracter premonitor pentru ceea ce copilul ori adolescentul va deveni mai tîrziu. Astfel, o alternanţă a dispoziţiilor, a trecerii de la melancolie la violenţă este surprinsă încă în acele îndepărtate începuturi ale vieţii. *„Je suis un grand mélancolique"* — va spune mai tîrziu esteticianul. Steaua neagră a Melancoliei prezidează alcătuirea sa umorală. Imaginea meditativă a îngerului însingurat căzut printre însemnele ştiinţei, din *Melancolia* lui Dürer, corespunde unor trăsături pe care gînditorul român le recunoaşte în propriul său portret : o anume pasivitate, o „perplexitate a voinţei, oarecare lene fizică, un fel de tristeţe răbdătoare, căderi repetate în mohoreală şi negaţiune". Nimic sau aproape nimic din abisul pe care-l bănuim ascunzînd impulsuri bine reprimate. „Nu sînt senzual, dar sînt erotic" — susţine Vianu, luînd cu o mînă ceea ce dă cu alta, sau mai exact, cumpănindu-şi expresia printr-un fel de instinct al echilibrului. Întreg autoportretul amintit este alcătuit din determinări contrare care se echilibrează, ori din limitări prudente ale formulelor care ar putea să-l angajeze într-o extremă. „Mintea mea pare a nu suporta iluziile. Dar, pe de altă parte, am oarecare aplicare spre misticism, spre tehnicele magice..." Cu o consecvenţă denotînd caracterul pe deplin format, întemeiat pe un dat nativ, pe instinctul echilibrului, Vianu recurge la dozări grijulii în economia sa lăuntrică. El îşi administrează antidoturi de îndată ce i se pare că a depăşit, într-o direcţie, măsura. „Cînd mi-am dat seama că am un glas cam prea plin, am început să vorbesc mai stins." Sau : „...cînd am observat că am oarecare tendinţă spre oratorie, m-am constrîns la expunerea rece şi tehnică". Sau : „Am avut multă vreme o tendinţă ridiculă spre idealizare, ceea ce a provocat, ca un remediu, dezvoltarea spiritului ironic, ba chiar asprimea cinică".

Remedii, dozări atente, un fel de alopatie psihică practicată cu consecvență. Vianu nu era, însă, un introspectiv. Este semnificativ că — atît de grijuliu cu sine, cu itinerariul său spiritual — nu a ținut cu consecvență un jurnal. Avînd egoismul firesc al marilor laborioși, el nu este un egocentric. Departe de a se cultiva pe sine — de a-și menaja capriciile, de a-și proteja pasiunile — el și le plivește ori și le sufocă cu grijă. Ceea ce cultivă cu adevărat sînt distanțele, față de sine, de alții, de lucruri, de opere. Nu se privește prea mult pe sine, și cînd o face se vede ca într-o oglindă ce îndepărtează și înstrăinează imaginea de cel care se reflectă în ea.

De aici, în cazul său, imposibilitatea unei literaturi autentic autobiografice. Vianu scrie despre sine de parcă ar scrie despre altul. O asemenea scriere presupune o supunere particulară la subiect, nu la obiect. Or, Vianu nu era în stare de o asemenea supunere față de sine. El era bărbatul care-și regizase cu autoritate viața intelectuală (și probabil întreaga viață), exercitînd un fel de dictatură foarte eficientă în ordonarea existenței, dar inhibitivă în ce privește dezgolirea, revelarea de sine. La cincizeci și cinci de ani cînd l-am cunoscut, el istorisea cu un farmec de care era foarte conștient și pe care îl sporea tocmai această conștiință, fapte trăite de el ori de alții. Mi-am îngăduit să-l îndemn la notarea acestor amintiri (și n-am fost, desigur, singurul care-l îndemnam în acest sens printre cei care îl vor fi ascultat). Dar nu era cred, în stare să-și scrie memoriile.

O autobiografie intelectuală, un fel de curriculum al „ideilor trăite“ ? Da, firește. Paginile purtînd acest titlu, *Idei trăite,* datate „martie 1958“, constituie un scurt și riguros memoriu privind evoluția intelectualului Vianu în contextul ideologic al epocii sale. Scriere remarcabilă ca seriozitate, obiectivitate, model de confesiune a unui intelectual al veacului, dar scriere lipsită de valoare literară. Frazele închinate, în acest text, unor scriitori — mentori de conștiință — : Thomas Mann („cuvîntul său a fost așteptat de mine ca acela al unui învățător“) Paul Valéry („filosof al decadenței“), Marcel Proust, André Gide, Pușkin și prozatorii ruși ai secolului al XIX-lea, sînt prea succinte și poartă marca unei epoci.

Paginile se încheie însă cu o recunoaştere esenţială, aceea a dificultăţii de a se confesa în scris. „Stendhal a spus odată că cel mai greu dintre cuvintele pe care le poate pronunţa un scriitor este cuvîntul *eu*. N-am întrebuinţat niciodată acest cuvînt în lucrările mele şi, cel puţin din acest punct de vedere, scrierea lor mi-a fost uşoară.“ Dar vîrsta l-a îndemnat la retrospecţie şi la o repliere asupra sa. Căutînd să „citească“ în sine şi-a dat seama că, pentru el, a vorbi despre sine este aproape cu neputinţă. Chiar redactarea *Ideilor trăite* (care nu sînt, cum am văzut, o adevărată confesiune) a însemnat pentru el un exerciţiu penibil. De fapt, gînditorul ridică în calea acestei întreprinderi un obstacol excesiv — chiar dacă perfect justificat : „Încercarea de a se înţelege pe sine este una din temele cele mai importante ale cercetătorului, dar el n-o poate rezolva cu oarecare succes decît într-un stadiu relativ înaintat al lucrărilor sale. Pînă atunci, omul nu ştie bine nici cine este, nici ce anume vrea. Cunoaşterea de sine nu este atît un punct de pornire, cît un rezultat, devenit manifest în activitatea, în operele omului.“ Teza e discutabilă, dar aici nu ne interesează validitatea ei, cît faptul însuşi că Vianu o enunţă ca pentru a-şi legitima propriile sale scrupule în legătură cu cunoaşterea de sine şi, mai ales, cu expunerea sinelui. Teza implică o *amînare* ad infinitum a tentativei de a se cuprinde pe sine. Ea constituie justificarea teoretică a amînării autobiografiei proiectate.

Fragmentare, ocazionale, evitînd pe cît posibil odiosul eu, lipsite în orice caz de fireasca axare pe subiectivitate a acestui gen de scrieri, memorialele lui Tudor Vianu sînt expurjate, pe de altă parte, de orice „poezie“. Din dubletul goethean „poezie şi adevăr“ sau faţă de cel blagian al „hronicului“ şi „cîntării“, profesorul de estetică alege numai adevărul, hronicul riguros. Nici o evaziune în imaginar, nici o ficţiune nu-l subjugă ; el nu încearcă nici o mitizare a propriei vieţi. Chingile între care şi-a legat făptura profesorală sînt parcă mai bine strînse în pragul bătrîneţii. Are o neîncredere similară în puterile fanteziei ca şi în cele ale afectului. În fond, nu are suficientă încredere în literatură (şi, desigur, în capacităţile sale literar-artistice). Renunţase cu mulţi ani în urmă la

orice veleităţi în acest sens. În 1919, încetase de a mai aplica judecata critică în comentarea statornică publicistică, a producţiei literare curente. Ştim că această renunţare a atras în acei ani un schimb de scrisori cu E. Lovinescu (publicate, sub titlul *E cu putinţă o disociaţie?* ; şi mai tîrziu, în 1926, un articol al lui Tudor Vianu, *Critica generaţiei noastre şi dl. E. Lovinescu*, care răspunde alegaţiilor criticului din *Istoria literaturii române contemporane* II — *Evoluţia criticii literare*). Abdicarea lui Vianu de la demnitatea critică este semnificativă. Raţiunile ei sînt şi nu sînt cele expuse de el în scrisoarea către Lovinescu. Căci ce putea să însemne acea „întoarcere în gîndurile mele către mine, o reurcare a unui vechi fond de ingenuitate, nu ştiu ce amestec de fericit primitivism şi noutate a conştiinţei"? S-ar părea că asistăm la o convertire. Dar o convertire de la o conştiinţă critică la o conştiinţă mai primitivă? E ciudată o asemenea regresiune în cazul lui Tudor Vianu. Ceva mai sincer pare să fie atunci cînd — în aceeaşi scrisoare — el recunoaşte : „Plecaţi peste sute şi sute de file avem impresia dureroasă şi aproape unanimă a naufragiului". Tînăr critic trăise foarte probabil un sentiment al eşecului ; critica i se păruse într-o oră de ceţoasă incertitudine (şi ce critic nu cunoaşte asemenea ore!) o întreprindere futilă, falimentară. Nu respectul pentru puterea cuvîntului, cum s-a spus, l-a determinat să renunţe la critică, ci tocmai lipsa unei credinţe necesare în puterea cuvîntului. Vianu înlocuia o asemenea credinţă printr-o milă cam confuză pentru „trista armată a nevoiaşilor de ideal" care cade sub „greutatea înaripată a visului". O retorică sentimentală, chiar dacă întemeiată pe un umanitarism real îl face să se întrebe : „Cine s-ar putea ridica spre a le cere ceea ce ei nu pot da? Şi cine ar putea să-i certe pentru aceasta?" Prezenţa umanităţii îi e suficientă. Scrisoarea criticului care se recuză este plină de afirmaţii pe care el însuşi mai tîrziu nu le-ar fi semnat. („Munca îşi ajunge însă sieşi şi prezenţa visului motivează absurdul şi chiar, hidosul.") Mult mai judicios este răspunsul lui E. Lovinescu întru apărarea necesităţii criticii. („Munca nu-şi ajunge sie înseşi, şi nici prezenţa visului nu motivează absurdul şi chiar hidosul, decît în

formula unui paradox. O astfel de disociere ar duce la anularea oricărei judecăți și distincții.“) Dar nu putem fi întru totul de acord cu mentorul de la *Sburătorul*, atunci cînd acesta (în textul din *Evoluția criticii literare)* afirmă „că necesitatea unei cariere mediocre a asasinat în d. Vianu un critic literar“. Un anume resentiment nu lipsește din aceste cuvinte. Dar sentimentul unei sinucideri te petrece urmărind renunțarea la literatură și critică a esteticianului. Sau, poate, și acest sentiment este excesiv, o sinucidere nu putea avea loc decît acolo unde era jugulat ceva viu. Dar probabil vocația literar-artistică și critică a lui Tudor Vianu nu era suficient de viguroasă, de viabilă, pentru ca ea să reziste, pusă în cumpănă cu vocația cugetătorului. Scrisul literar nu era pentru el o cale. Ion Barbu spunea despre Tudor Vianu că „își concepea scrisul ca o magistratură“. Fără îndoială, dar nu ca o magistratură critică. El nu judeca, ci eventual, promulga legi.

Sînt puține, printre paginile sale de memorialistică, cele în care scriitorul iese la suprafață, îndrăznește să se arate. Astfel, o idilă adolescentină, într-un cadru provincial, cu fanfara cîntînd în foișorul din mijlocul grădinii publice, cu tîrgoveții ieșiți la plimbare pe înaltul trotuar al centrului, și în mijlocul acestei mulțimi (cam excesiv văzută, cu ochii copilului probabil, „frenetică“, formînd „două fluvii cu apele învălmășite“), ochiadele băiețandrului și ale frumoasei copile Calipso. Memorialistul mărturisește a fi avut dintotdeauna „o vocație deosebită pentru fericire“. Sînt rare asemenea mărturisiri preaintime. Mai întîlnim astfel cîte o mărturie a atașamentului său puternic pentru „ai săi“, pentru cei aparținînd cercului domestic al familiei. Apoi, timpuria apariție a unei particulare atenții față de cuvîntul rostit, ca și al unui sentiment al stilului. „Sînt un student bătrîn“ — va recunoaște, într-un tîrziu nu fără mîndrie, profesorul studios. Dar, poate, cel mai prețios din motivele subiacente, rareori exprimate, ale acestor scrieri confesive, este acela al conjugării fericite dintre natură și cultură.

Spuneam despre Vianu că a fost o mare natură ce s-a prins pe sine, cu voie și cu bună știință, în chingile cul-

turii. Tocmai în voința concilierii acestor poli extremi, în asocierea acestor *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter* — cum ar fi spus Hölderlin, rezidă ceva din esența spiritului său. În Italia, în India, în Germania, ochiul său relevă împletirea datului cu făcutul. Aici, în confuzia aorgicului cu raționalul, a organicului cu sistema, Vianu își descoperă spațiul său. La Sans-Souci unde vede „splendoarea vegetației, întreținută proaspătă și viguroasă de veacuri", unde — continuă el: „totul îmbină pentru noi o imagine a naturii și culturii, conciliate într-o armonie amplă și bogată", călătorul vede unul din acele locuri privilegiate, în care spiritul său se regăsește și se recunoaște pe sine. Simte o satisfacție personală cu prilejul acelui început de umanizare a cosmosului care înseamnă debutul erei călătoriilor în spațiu. „Tăcerea eternă a spațiilor infinite a fost întreruptă" — declară el, cu referire la adagiul pascalian. Și, poate, însuși apetitul privirii pe care și-l descoperă și, mai ales, și-l satisface tîrziu, dorința de a primi „lecția necesară a lucrurilor văzute" izvorăște dintr-o altă, mai profundă nevoie a participării, fie și pe o cale mijlocită, la spectacolul fascinant al facerii unei lumi umane din datul unei lumi a firii.

Aici, în observarea îndeletnicirilor omului și a jocurilor naturii, rezidă interesul însemnărilor de călătorie ale lui Vianu. Scriitorul nu era cu adevărat un călător. Ce însemna pentru el călătoria știm dintr-o pagină a *Imaginilor italiene*: „Călătoria este în mare măsură un astfel de joc al afinităților elective, un excitant al imaginației și al memoriei ereditare a spiritului cultivat, probînd în om suplețea și universalitatea culturii lui. Nu călătorim pentru a ne instrui cît pentru a ne regăsi în posibilitățile noastre tainice și multiple." Călătoria nu e, pentru el, descoperie, ci regăsire. Din chiar notele acestea definitori reiese caracterul static, contrar dinamicii esențiale a peregrinării, pe care-l atribuie Vianu călătoriei. Aceasta nu este decît o „probă", o verificare a celor ce învățatul a descoperit anterior în cărțile culturii sale. Experiență derivată, joc secund al memoriei ce se confirmă pe viu, călătoria nu este nici o trăire artistică, ci eventual una estetică. Prea puțin excitant al

imaginaţiei se dovedeşte ea în scrierile esteticianului. Consideraţiile sale, cele mai multe constatative, sînt ale unui moralist sau ale unui istoric al artelor. Vianu nu are un simţ pentru pitoresc, nu se lasă „înstrăinat" de caracterul exotic al priveliştilor, nu vede *altul* sau *altceva*, ci tocmai *acelaşi* lucru pe care îl ştia prea bine („joc al afinităţilor elective").

Desigur, *Imagini italiene* sînt scrise mai îngrijit, cu atenţie la compoziţie. Estetismul dirijează impresiile şi punerea în scenă a spectacolului înfăţişat. Vechi simboluri culturale regizează reprezentările. Iată una din acestea : „Cîte o corabie neagră, ca un sarcofag plutitor, descărcînd în etajul inferior al clădirilor înălţate din apă provizia trebuincioasă de cărbuni sau zvîrlind pe cheiul halelor de pe Canal Grande mormanele de fructe şi legume, nu îndreaptă mintea către nevoile practice şi reale care sînt vehiculate în chipul acesta, ci o opresc la contemplarea graţioasei linii a imbarcaţiei, a salturilor ei uşoare şi ritmice, a culorilor proaspete şi variate care în atmosfera impregnată a cetăţii capătă o strălucire unică". Veneţia e, dealtfel, o „cetate a iluziei", iluzia luînd aici şi forma feeriei. Pe urmele lui Gustav Aschenbach (el însuşi pe urme mai vechi) Vianu proiectează o Veneţie a voluptăţilor interzise.

Estetismul acestor „imagini italiene" păleşte, se resoarbe mai tîrziu, în însemnările de călătorie ale înaltei maturităţi. Nu mai recunoaştem în *India, Popas la Viena, Adunare de filologi la Berlin,* prospeţimea senzorială, alianţa dintre simbol şi simţuri pe care o ofereau însemnările mai vechi din Italia. Rămîne însă interesul şi plăcerea pentru spectacolul naturii înfrăţită cu artele omului. Ba, poate, desfătarea priveliştilor a sporit. „Savoarea, suculenţa extremă a spectacolului lumii mă îmbată. Privitorul este un artist, pentru că oricare ar fi consistenţa şi tăria legăturii dintre aspectele lumii, el este acela care le alege, le compune într-o imagine, le înzestrează cu un înţeles". Cît de bine cunoştea Vianu poziţia artistică a spectatorului ! El însuşi a trăit această stare *artistică,* dar, din nefericire în însemnările sale se mulţumeşte cu o viziune comună, aceea a observatorului, a

cunoscătorului prea puţin artist. Ici-colo, notele sale revelează sensibilitatea celui ce îşi sesizează, cu simţurile larg deschise, aromele continentului indian, fabuloasa mişunare a vieţii animale („În biblioteca Universităţii din Bombay zboară rîndunelele"). Dar constatarea modului fabulos în care natura indiană se revarsă peste civilizaţie, rămîne o simplă constatare netransfigurată, a unui reporter conştiincios, nicidecum trăsătura de penel a unui artist. Cele mai preţioase reflecţii aparţin esteticianului, chiar şi atunci cînd numeşte zebra un *lusus naturae*, sau cînd trăieşte, privindu-i pe dansatorii indieni, idila unei naturi exuberante, sau cînd observă, contemplînd pînzele lui Rubens la muzeul Puşkin, cum prin vălul mitologiei apare sentimentul extraordinar al naturii animale.

Tudor Vianu portretistul nu are — asemenea lui Nicolae Iorga — nici ochiul nemilos al observatorului care remarcă un rictus trădător, nici mîna care îndrăzneşte un racursi riscant descoperind în chipul portretizat trăsăturile complicate ale bestiei, sau cele simple ale îngerului. După chipul şi asemănarea sa, Vianu desenează oameni egal depărtaţi de extremele acestea. Oameni *numai* oameni. Portretele sale deşi ocazionale, închipuie figuri alese circumspect printre cele dragi. Cercul simpatiei nu este prea întins (antenele esteticianului erau mult mai scurte decît cele ale istoricului amintit, căruia nici unul dintre „oamenii care au fost" nu-i era străin). Lui Vianu, legătura cu oamenii îi impunea — cum însuşi mărturiseşte — „mari exigenţe". El are nevoie de „climatul stimei reciproce" ; fiinţele mai depărtate, cu care nu putea stabili un echilibru, asemenea aceluia din vasele comunicante, nu-l interesau, le respingea. Este elocventă în această privinţă, o proză intitulată *Fereastra luminată* care apare în 1961, ca un text introductiv la *Jurnal*. Este în această pagină un tremur abia perceptibil iscat de rememorarea unor nopţi de altădată şi, îndosebi, a unei anumite ferestre a cărei lumină nu se stingea niciodată. „Luni de-a rîndul gîndul meu şi-a trimis întrebarea lui neliniştită către dreptunghiul solitar de lumină şi, ca un uriaş fluture al nopţii, rătăcea în jurul lui cu uimire, cu speranţă, cu teamă, cu milă." În deambulările

sale nocturne, tînărul urmărește „dreptunghiul cîte unei ferestre luminate". Enigma este cea care-l atrăgea în contemplarea acestor anonime vigilii ? Mai degrabă, cred, că e speranța — pentru plimbărețul solitar — a întîlnirii unei inimi-surori. Sau, poate, pentru tînărul intelectual, întîlnirea unui spirit fratern. În amintita *Schiță a unui autoportret,* Vianu recunoștea, cu oarecare ingenuitate : „Îmi este necesar climatul stimei reciproce". Raporturile sale cu *altul* se întemeiază pe reciprocitate. Ca și echilibrul interior, puntea care duce spre oameni trebuie să fie solid construită și perfect orizontală. Căci, cel care spunea : „legătura cu oamenii îmi impune mari exigențe", ridica aceleași exigențe și în fața celorlalți. Toleranța sa nu admitea intoleranța și mîndria sa era rănită de înfumurarea altuia.

Firește, o asemenea poziție de obiectivitate, o privire care ascultă atît de scrupulos de comandamentele perspectivei geometrice, nu îngăduie intemperanțele unei viziuni pasionale. Portretele lui Vianu sînt evocări ale unor umbre mult stimate. Simpatia nu încălzește decît arareori tonurile care se păstrează într-o gamă a griurilor distinse. Textele sobre, deloc exaltate, deloc panegirice (chiar dacă unele apărînd după moartea portretizaților țin loc de elogiu funebru) se înviorează prin metafore sau comparații care transpun discursul monoton asertoric pe planul imaginii. Îl vedem, astfel, pe Ovid Densușianu „cu mersul lui claudicant, hazardîndu-se pe străzi... ca o pasăre rară scăpată din colivie". Ori pe Rebreanu, beat de muncă, ieșind „parcă atunci din galeriile unei mine sau din dogoarea marilor furnale". Nottara este surprins printr-o imagine din universul teatrului el, omul mic de stat, dobîndind pe scenă o autentică măreție : „Întocmai ca Antoniu al lui Shakespeare, cînd ridica brațul părea că pune lumii o cunună". Spre deosebire, însă, de Călinescu ale cărui portrete vădesc ochiul epic al povestitorului-spectator, sensibil la jocul schimelor și la diversitatea constituțiilor corporale, Vianu privește prin coaja trupească, parcă fără să o vadă, spre cele dinăuntru ale sufletului, spre miezul spiritual. Cît despre accesoriile vestimentare, abia de două ori îl vedem consemnîndu-le, nu fără umor, în cazul lui Mace-

donski și al lui Ibrăileanu. Despre acesta din urmă : „Îl zărisem și altă dată trecînd spre Universitate, înfășurat în lunga-i pelerină, cu capul acoperit de pălăria cu margini foarte largi, aceeași pălărie pe care o purtau atîți din intelectualii Iașilor, și pe care o numisem, cu referință la capetele materialiste și atee împodobite cu ea, o pălărie monistă".

Dar pălăriile ori urechile peste care acestea sînt trase îl interesează prea puțin pe portretist. El caută formula spirituală care i se pare definitorie pentru insul portretizat. Gesticulația nu are o valoare decît prin ceea ce revelează. Ea nu e pitorească, ori umorescă, ori înduioșătoare, cu alte cuvinte nu e privită prin valorile ei estetice. La aceasta se adaugă și o anume lipsă de curiozitate pentru un aspect estetic al moraliilor. Lui Călinescu, trăsăturile morale îi stîrneau o curiozitate estetică (și, în fond ține de o asemenea curiozitate vocația psihologică a moraliștilor). Esteticianul Vianu și-a pus intuiția estetică sub obroc atunci cînd s-a apropiat de semenii săi, și a preferat cunoașterea, prețuirii. De aici partea cea mai solidă, și mai *proprie* a portretelor sale : acele formule care definesc o atitudine mentală, un „tip sufletesc". Definiția — conform logicii sale — surprinde genul proxim și diferența specifică. Insul e surprins în tip. Ibrăileanu, de pildă, e văzut sugestiv pe linia „marilor psihologi suferinzi ai veacului din urmă", ca un senzitiv claustrat. Camil Petrescu este prezentat drept un ins care „a dus cu sine natura tinereții sale" opera sa, construită cu exactitatea analitică a unui logician, fiind străbătută de un discret curent liric. În firea lui Ion Sava e surprinsă o aplecare către fantastic și grotesc, „o imaginație terorizată".

Din aceste portrete poți reconstitui măcar unele trăsături ale portretistului care — asemenea bătrînilor pictori ce se introduceau pe sine undeva într-un colț al tabloului lor înfățișîndu-i pe mai marii lumii — se amintește indirect, în treacăt, cu multă pudoare, pe sine. La antipozii exhibiționismului călinescian (și acesta mai degrabă joc cu măști și travestiuri decît dezgolire de sine) autoportretul lui Vianu este o încercare de a se proiecta *tel qu'en lui-même,* așa cum îl preschimbă în el însuși

cuvintele (nu eternitatea malarméeană). Cele mai multe din referirile la propria sa persoană revelează — ca în urma unui examen de conștiință — cîte o ipostază a eului său moral. Fie că vorbește despre sine, ori despre o entitate impersonală, dar *în numele său*, el se vizează pe sine. Astfel, chiar dacă observația aparține unui moralist prin caracterul ei general (de ex. : „Adunarea lucrurilor în jurul unei persoane manifestă, fără îndoială, ideea exagerată pe care aceasta și-o face despre sine"). dacă e rezultatul unei introspecții („...tragismul lui Pârvan mîngîia nu știu ce veleitate ascunsă a tînărului care prefera calea grea și plină de lupte soluției de viață confortabile și lașe"), sau al unei meditații („...mă gîndesc cu emoție la destinul învățaților, cărora drumul lung al posterității li se deschide nu prin orgoliul lor, ci prin poarta îngustă a cercetării modeste, atente și exacte") se poate, deopotrivă, recunoaște în aceste texte chipul vorbitorului. Ascultîndu-l, am putea spune : *de te narratur fabula*. Dar nu te poți opri să nu regreți că alături de asemenea confesiuni și reflecții, portretele lui Vianu (și, în genere, memorialistica sa) nu cuprinde mai multe notații de genul acesta : „Părăsea frontul rătăcind cu arma în mînă prin fînețuri și își umplea cartușiera cu manuscrise" (despre poetul Artur Enășescu). Ori asemenea fragmente de frază : „sfîrșitul său a fost al unui tînăr săgetat" (despre Camil Petrescu).

Esteticianul a ucis literatul dintr-însul ? Tot ce se poate. Nu este suficient să remarci venustatea femeilor indiene și să o consemnezi, nici să reflectezi oricît de profund asupra fecundității naturii indiene, pentru ca acea consemnare sau acele reflecții să dobîndească valoare literară. Saltul în literar este și nu este o problemă de stil. Vianu o știa prea bine. Dacă el nu face acel salt este pentru că într-însul profesorul a refulat și sugrumat măscăriciul.

Frîne, frîne peste tot, vizibile, sensibile în toate aceste scrieri memorialistice ale esteticianului. Juvenila intemperanță gastronomică, impulsurile erotice, dăruirea de sine, elanurile imaginației îndiguite, reprimate. O aurită cale de mijloc, echilibru între extreme, este căutată de Vianu cu tenacitate. Destin impus de componente umo-

rale, instinctuale, ca și — poate — de o anumită interpretare a existenţei în societate, destin perfect asumat. Puţini dintre literaţii noştri s-au vrut ceea ce au devenit, asemenea lui Tudor Vianu. Ar fi fost interesant, desigur, să citim o operă memorialistică a sa, în care să arate cînd şi cum a început să devină el însuşi, operă de construcţie şi sinteză imaginativă, lucrare istorică avînd o structură spaţială, arhitecturală sau una pur temporală, muzicală, scriere în care naratorul să arate care este partea întîmplării şi care este aceea a voinţei deliberative în alcătuirea destinului său. Dar esteticianul s-a mulţumit să proiecteze teoretic (în textul *Problemele memorialisticii* din 1941) o asemenea lucrare, iar toate textele autobiografice fragmentare şi ocazionale care ne-au rămas nu reprezintă decît schelele posibile ale unui edificiu niciodată înălţat.

ZAHARIA STANCU

În *Confesiunile lui Darie*, din 1966, Zaharia Stancu se întreba : „Fantezie ? Imaginaţie ? Realitate ? O spun limpede ! Acum nu ştiu, nu mai ştiu ce este viaţă şi ce este literatură în *Desculţ* şi în celelalte cărţi ale mele. Nu ştiu şi nici nu vreau să mai ştiu." Limitele exacte dintre viaţa creatorului şi aceea a creaţiei sale, cine ar putea să le ştie ? A pornit, oare, totul de la o rememorare, de la o întoarcere în urmă a aceluia căruia i s-a poruncit să nu uite ? „Să nu uiţi, Darie. Nimic să nu uiţi." Sau, poate, de la o aceeaşi poruncă ce priveşte nu trecutul, ci viitorul : „Să spui copiilor tăi... şi copiilor pe care-i vor avea copiii tăi să le spui..."

Se poate medita asupra mărturisirilor lui Zaharia Stancu, pe care scriitorul le prezenta drept „confesiuni ale lui Darie", într-atît eroul fictiv i se părea o proiecţie a personalităţii sale intime. Înzestrat cu o mai rafinată conştiinţă critică, el ar fi putut opera unele distincţii între trăire şi fabulaţie. Creatorul lui Darie nu era, însă, un reflexiv. Întoarcerea asupra propriei vieţi nu era aceea a unui spirit care-şi rumineaza experienţele. Şi-apoi, el nu era nici un artist a cărui conştiinţă estetică l-ar fi îndemnat la o mai atentă cîntărire a instrumentelor. „Nu am avut, nu am şi nu voi avea niciodată ceea ce se cheamă, cu solemnitate, şantier literar. Şantierul literar şi şantierul neliterar se află în memoria mea." Cuvintele acestea ne-ar putea induce în eroare. Căci dacă-i lipsea spiritul analitic, critic-disociativ, literatura

nu însemna totuși, pentru Zaharia Stancu o simplă transcriere a reminiscențelor. Memoria nu este unica sursă a povestirilor sale.

Narațiunea în prozele lui Zaharia Stancu este, înainte de toate, o formă a *spunerii*. Ceea ce scriitorul — care avea în urmă un trecut literar destul de bogat — a descoperit odată cu *Desculț* a fost o *rostire* particulară. Era firesc ca această rostire să găsească un Narator pe potrivă, o voce privilegiată, aceea a unui alterego fictiv al povestitorului : Darie. Descoperind această voce povestitoare căreia i-a dat chip, scriitorul s-a putut socoti dispensat de a mai uza de imaginație. „Nu sînt lipsit de imaginație — va spune el—, numai că n-am avut nevoie de ea." Ciudată declarație din partea născocitorului unei lumi imaginare, dar semnificativă. Nu închipuirea naște prozele lui Zaharia Stancu, ci vorbirea. Povestitorul a găsit un ton pe care-l va susține de-a lungul cîtorva mii de pagini.

Pentru poetul din *Poeme simple* ca și din volumele ulterioare, pentru ferventul lui Esenin, povestirea putea să treacă drept un mod derivat, dacă nu deviat al destăinuirii lirice. Poezia sa fusese de la început rostire directă păstrînd ritmurile discursului oral, expresie ce se vrea (cu rare excepții) simplă, neîncifrată, nemijlocită. Cîntec patetic, de cele mai multe ori, căci poetul acesta nu se sfiește să dea curs patosului său, chiar dacă îl constrînge să intre în chingile temperante ale unei retorici particulare. De aceea, el excelează în cîntecele rostite cu o voce reținută, în „cîntecul șoptit". Ca unul care nu se rușinează de propriile afecte care nu renunță la confesiunea lirică, el nu se desparte niciodată de o poezie naivă *și* sentimentală. Astfel, rareori o profesiune de credință în poezie a fost atît de justificată prin creația lirică de o viață precum este declarația deloc ostentativă pe care o făcea odată Zaharia Stancu : „Niciodată nu m-am despărțit de poezie". Într-adevăr, în opera acestui scriitor, poezia constituie o prezență continuă.

Ea e prezentă pe mai multe nivele, în proza sa. Uneori, povestirea întrerupîndu-se, poemul liric i se substi-

tuie. Conștient de erupția liricului, povestitorul îi acordă o dispoziție (chiar grafică) poematică.

„Plouă.
Acum plouă.
Stau în casă.
Fereastra e fumurie.
Duzii din fața casei, salcîmii de lîngă uluci, salcia de lîngă fîntînă au rămas fără frunze.
Bate ploaia în ziduri, în geamuri, în arbori.
Bate ploaia..."

Asemenea hibridizări ale prozei prin poezie, în care cîntarea — o cantilenă abia ritmată, o melopee îngînată — ia locul narațiunii, se strecoară peste tot. O prozodie laxă, simplă, aliterativă, repetitivă se insinuează, coagulează poetic scurgerea prozei. Dar, un lirism mai autentic, chiar dacă mai greu depistabil decît în aceste enclave poematice (printre care mult citatul capitol *Iarbă* din *Desculț)*, este acela prin care se înrudește nu forma, ci substanța prozei, cu poezia. Nu secvențele „poetizate", ci, dimpotrivă, multe din cele în care rostirea povestitorului se eliberează de retorica pasională, fac auzibile sonurile elegiace, ori himnice, ori satirice ale unui lirism de fond. Povestitorul transpune pe plan romanesc anumite stări funciar lirice. De aici valorile de *atmosferă* ale prozei sale. Ceea ce rămîne, după lectura întregului epos al „Desculților" după ce construcția întregului, ca și a unor părți își dovedește șubrezenia, după ce figurile privite de la distanță se pierd în masă (ca în tablourile flamanzilor cu o mulțime de figuri, fiecare din ele precis caracterizate prin cîte-un gest, un amănunt), rămîne atmosfera încărcată, sufocantă uneori, visător rarefiată alteori, a unui univers imaginar. Prin intenția și înclinația scriitorului, și prin structura sa romanul vizează altceva și mai mult decît reprezentarea veristă a unor condiții rurale. Infuzia de lirism, dozarea (uneori supradozarea) patosului, a participării și a distanței, a răcelii obiectivante, proiecția pe alocuri baladescă, toate acestea fac ca narațiunea să fie subsumată unor intenții ce depășesc reprezentarea epică. Accentul cade, în aceste proze, pe *spunere,* nu pe *cele spuse.*

Desculț ne impresionează mai ales prin masa uluitoare a vorbirii la prezent. Asemenea unui masiv muntos răsărit în cîmpie, șuvoiul acesta narativ precipitat într-un prezent continuu, răsturnat în bloc, împiedică înaintarea obișnuită prin planuri temporale succesive. Întreg eposul pare *dat* în același timp, și pare că se cere *văzut* dintr-o privire. Dublă imposibilitate. O „cronică" scrisă la prezent e o sfidare a cronologiei. O lectură care să o ingurgiteze dintr-o dată (cum poate fi cuprins, ideal, un tablou, dintr-o ochire), e o nesocotire a timpului lecturii. E un fenomen — lingvistic și literar — ciudat acest prezent al naratorului din *Desculț*. El certifică o intuiție care ne face să bănuim că intenția povestitorului nu era aceea a regăsirii timpului pierdut, a cronicii acelui trecut. Proust s-a folosit, în rememorările sale, îndeosebi de imperfectul timpului nedefinit. Prezentul lui Zaharia Stancu este acela al timpului încremenit în clipă, în senzație sau în afara timpului, într-o pseudoeternitate lingvistică.

Să luăm un exemplu, la întîmplare. Un text din capitolul *Ulcele* : „Ajungem. Dejugăm. În grabă smulgem smocuri de iarbă și le dăm vitelor să le mănînce. Cum ar mînca boii grîu ! Cum le-am mai da măcar cîteva spice ! Nu e voie. Nu e grîul nostru. Scapi boii în grîu, o iei după ceafă." Cele mai diverse forme (nu numai modale) ale prezentului se întîlnesc în orice fragment al narațiunii lui Stancu. Un prezent al constatării faptului și unul al trăirii faptului sînt cele mai frecvente. Prezentul actului, al gestului („Dejugarea") se alătură unui prezent al situației („Ajungem"), unui prezent al trăirii imediate ca și unui prezent intemporal al interdicției („Nu e voie"), ale reflecției, al legii („Scapi boii în grîu, o iei după ceafă") etc. Natura este prezentă, ca în pasteluri, sub forma unor tablouri desenate în trăsături sumare, în mici tușe juxtapuse, în snopuri de percepții. Iată toamna : „Aurii, ruginii, vinete, roșcate se desprind din arbori și cad răsucindu-se, legănîndu-se, frunzele. Cîmpurile s-au golit. Nu-și mai spune numele-n răzor, pitpalacul ascuns la rădăcina steblei de măceș. Sîngeră măceșii. Dezlănțuite aleargă vijeliile. Se lovesc de case, de ramuri. Chiuie. Chiuim și noi." Prezentul scenelor de

interior cu personaje înțepenite ca în tablourile cu subiect rustic ale fraților Le Nain : „Niculae, de o parte a mesei, nevastă-sa, de alta. Lîngă ușă, pe scaun, cocîrjită de spate, cu picioarele crăpate și negre — maică-sa... Bătrîna mîngîie cu ochii băiatul. Are ghete lustruite și pantaloni negri cu dungi albe feciorul ei. Poartă jachetă pînă deasupra genunchilor și guler tare, scorțos. Mîinile băiatului ei sînt albe și frumoase. Albe și frumoase sînt mîinile noru-si..." Viziunea despre istorie este și ea surprinsă într-un prezent al reflecției, abstras din fluxul temporal : „— Ce e războiul, mamă ? întreabă soră-mea, Elisabeta. — Necaz mare, ce să fie ? Se ceartă regii și împărații între ei, pentru averi, pentru pămînturi, și pun soldații să se ia în spăngi, în săbii, să se împuște, să se omoare. Stăpînii se bat și pe slugi le doare părul. Rămîn slugile fără viață..." Povestirea aduce neîncetat la suprafață, în același prezent intemporal, expresia unei experiențe de viață străvechi, sub forma apodictică a unor moralități, a apoftegmelor, a zicalelor, a unei înțelepciuni care constată de dincolo de timp, nebunia timpului. „Filosofia" latentă a zicalelor populare preluată în discursul naratorului este o statuare a unui prezent etern în care agitațiile toate se curmă. Această meditație — mai mult decît orice perspectivă literară a scriitorului — justifică folosirea masivă a prezentului verbal în povestirea sa. „Să te ferească Dumnezeu să ai fată în casă care să fi rămas nemăritată, fiindcă pînă la iarna viitoare nimeni nu se mai însoară : muncesc oamenii, n-au timp de așa ceva. Și dacă nu ți-ai măritat fata, auzi cum ți-o strigă de sus, din vîrful dealului, flăcăii, cu strigături de rușine..." Obiceiuri, legi ale pămîntului, expresii folclorice, toate sînt prezentate în același prezent al sempiternei valabilități.

Prezentul în epica lui Zaharia Stancu este, însă, cu precădere, al senzației. Darie *vede* și spune ce vede, *aude* și istorisește ce aude. Întîlnești la tot pasul, intercalate în povestire expresii ale curiozității nesătule : „sorb cu ochii priveliștea", „o descos pe mama", „ascult cu urechile ciulite, cum ascultă iepurele de pîrloagă, ascuns sub tufă, chefnetele ogarilor care vor să-i dea de urmă". Naratorul e cu simțurile pururi deschise, atent la tot ce trece și se

petrece, surprinzînd gesturi, vorbe, amănunte și amănunte ale amănuntelor. Vitalitatea nesecată a lui Darie nu este aceea a unui om al faptei, ci a unui contemplativ care participă din plin la spectacolul lumii acesteia, care intră într-o comunicare simpatetică cu tot ce întîlnește. Naratorul este un om al pămîntului, cu care comunică nu numai prin frenezia vitală ce-l străbate cînd și cînd, ci și prin „greul pămîntului" pe care-l cunoaște prea bine. Este în povestirea sa o melancolie, o umoare neagră care răzbate în exasperările lui Darie, în tristețile lui, și înainte de toate în ingenuitatea curiozității sale.

Senzația unei imense și necurmate brutalități te petrece în tot timpul lecturii acestui epos al „desculților". Raporturilor omului cu firea, ale omului cu oamenii, cu ai săi, cu sine însuși chiar stau sub semnul acestei brutalități. Ea durează parcă dintotdeauna în spațiul „cîmpiei" dunărene. Turcii din raiaua de pe fluviu, pehlivanii și pasvantlîii se repezeau periodic, în trecut, ucideau, jefuiau, răpeau femeile. Fecioarele se azvîrleau în fîntînă. Apoi, Zavera a curmat în sînge sîngeroasele abuzuri. Dar violența nu încetează ; ea își are agenții ei : primarul Bubulete, logofătul boieresc Filip Pisicu, care a ars cu biciul pe toți rumânii din Secara, Juvete șeful postului de jandarmi. Brutalitatea se transmite, devine legea unei omeniri urgisite. Oamenii din zece sate ridică, cu o trudă de robi, un zăgaz pentru un osmanlîu ; bărbați, femei, copii mor sub bici. Apoi, aceiași rumâni sparg zăgazul, la porunca aceluiași turc, căci se aude că vin muscalii. Osmanlîul e ucis și leșul său lăsat să-l mănînce păsările cerului. Oamenii plătesc, apoi, cu sînge, jindul de a avea pămîntul pe care-l muncesc. Ard curțile boierești ; Uțupăr ia fierul plugului și-l înfige adînc în beregata logofătului, trăgînd încet, spre buric „o brazdă îngustă și adîncă". Și începe represiunea sîngeroasă. Țăranii sînt tîrîți legați la judecăți și osînde. Tot astfel, la spital, cînd mîinile li se jupoaie de pelagră. Harapnicul logofătului plesnește mai cumplit după răscoală. Dar, înrăiți de mizerie, oamenii se dedau, între ei, la aceleași brutalități. Iubirea, îndeosebi, dă ocazie unor cumplite violențe. Fata dovedită la nuntă că nu e fecioară e stîlcită în bătăi și dusă pe grapă acasă la ai ei,

cu tot satul drept alai, apoi socrul vine își ia muierea de păr și mătură cu ea oborul. Copilul născut din dragoste nelegiuită e ucis și îngropat în bălegar, de unde e scos, un boț de carne, pe gît cu urmele negre ale mîinilor mamei. Un bătrîn vrea să-și ia o nevastă mai tînără și întrucît judecata nu-l desparte îi frînge oasele muierii bătrîne care moare în scurt timp. Băieții „bîtului" Alisandru Nasta se sfătuiesc să-și omoare tatăl. Totul se rezolvă brutal ; totul poartă semnul brutalității ca al unei legi obscure a pămîntului și a istoriei sale. Pînă și podoabele vechi lasă urme ca niște răni : icușarii de aur au ferfenițit urechile bunicii, trăgînd de ele și sfîrtecîndu-le.

Într-un contrast vădit cu toate chipurile violenței și mizeriei apare o altă față a imaginarului, o ipostază a ingenuității. Darie este un Candide rural, evoluînd, în *Desculț*, cu grația copilăriei, fie și a celei oropsite. El este o sensibilitate în alarmă printre făpturi cărora greul pămîntului le interzice o ecloziune a sensibilității. Candoarea lui Darie îl face transparent printre nefericitele ființe opace din jur. În acest „năzgîmb și zănatec", a cărui prezență, în prima carte a ciclului, este destul de aburoasă, apare de timpuriu firava plantă a poetului. Plantă suficient de robustă, totuși, pentru ca să rodească, mai apoi, propriul său epos.

Ingenuitate și brutalitate, viziunea prozatorului din *Desculț* oscilează între acești doi poli. A închipui viața deloc copilăros-inocentă și lipsită de griji a țăranilor de pe lunga și îngusta vale a Călmățuiului prin prisma unui copil devreme trezit la simțire, iată o fericită alegere a unghiului de vedere. Copilul descoperă, candid, lumea din această vale a plîngerilor, și lumea i se descoperă cu violență. Alături de amintirile lui Darie, cele ale lui Creangă înseamnă o rămînere în candoare. Amintirile din copilărie ale povestitorului moldovean sînt cele ale jocurilor copilăriei. Darie e dintru început prezent la grijile, și necazurile, și neputințele, și revolta celor mari. Amintirile sale sînt înfățișate într-un prezent continuu, pentru că ele implică o prezență continuă. Frăgezimea senzațiilor pe care povestitorul le atribuie lui Darie este aceea a Artistului în copilărie. De asemenea, memoria sa

fabuloasă : „Nimic n-am uitat. Îmi aduc aminte de fiecare fir de iarbă pe care l-am rupt spre a-mi împleti pe deget un inel. Îmi aduc aminte de fiecare fir de păpădie, al cărui moţ l-am retezat cu nuiaua, în joacă. Îmi aduc aminte de fluturii pe care i-am prins şi de culorile vii şi minunate pe care le-am şters, în glumă, de pe aripile lor. Îmi aduc aminte urmele de bou din care am băut apa ploii din cîmp. Îmi aduc aminte de fiecare vis pe care l-am visat în somn şi de fiecare vis pe care l-am visat treaz, cu ochii deschişi... Nimic din anii aceia n-a murit în mine.“

Atît candoarea cît şi brutalitatea viziunii conferă romanului vitalitatea sa organică. Romancierul deţine taina purcederii spre rădăcini. Nu în zadar umanitatea sa este investită cu caracterele elementarului organic. O existenţă redusă adeseori la rădăcinile ei este înfăţişată în nuditatea ei. Omenire sumbră în care apăsarea socială, aservirea faţă de puterile şi nevoile firii se apropie de limita nimicirii. Dar omenire preaumană, care nu piere, ci, dimpotrivă, proliferează viguros, ca printr-un adevărat miracol al vitalităţii. Foamea este un laitmotiv al naraţiunii. Aviditatea solului, seceta, calamităţile, sau, dimpotrivă, abundenţa solului care printr-o nedreaptă aşezare a lucrurilor nu aparţine celor ce-l muncesc, nimic din toate acestea nu împiedică rădăcina să absoarbă şi să dea viaţă. O teribilă, căci abisală, lăcomie de viaţă se manifestă în acest epos al „sudului“.

Coborînd astfel la rădăcini, punîndu-le, cu inocenţă şi violenţă, în lumină, Zaharia Stancu a creat o operă în care frenezia vitală aparţine în egală măsură obiectului şi demersului său. *Desculţ* este un epos rural în care mari mişcări ale fondului încă arhaic sînt supuse agresiunii şi mutaţiilor istorice. Ţăranii din Omida sînt legaţi încă ombilical de solul, de obiceiurile, de riturile, de superstiţiile lor, de unele mentalităţi anistorice. Romanul nu este doar o frescă a rotaţiei anotimpurilor, cu lucrările şi zilele lor. Istoria, cu legile ei de fier, a pătruns în sat. Şi, din jale se întrupează o conştiinţă nouă. Încă aurorală această conştiinţă înseamnă răscoala, înseamnă 1907, şi sfîrşitul satului arhaic. Darie, el însuşi va pleca la oraş, se va rupe din mediul anistoric mitic al copilăriei

şi va pătrunde din plin (deşi, mai puţin ca om de acţiune, mai degrabă ca visător şi artist) în istorie. „Visez că pumnul îmi creşte mare şi greu ca un baros. Şi că lovesc cu el, cu sete. Cu ură. Visez..."

Zaharia Stancu n-a edificat, cum se spune uneori, o monografie a satului din Cîmpia Dunării. El cunoştea, desigur, activitatea echipelor profesorului Gusti, şi ştia de acea şcoală a „populiştilor" maghiari („népies irok") care prelucrau literar datele unei experienţe sociologice şi etnografice privind un ţinut sau altul al ţării lor. Într-un singur sens, opera scriitorului român se poate asemăna cu opera acestor autori maghiari : ea are un caracter polemic. Dar, altfel, satul din Cîmpia Dunării, Deliormanul sau Dobrogea romancierului sînt zone ale unei realităţi fabuloase, aparţin mai degrabă unei geografii mitice. Pe cît de redusă e valoarea documentară a acestor corpuri epice, pe atît ne apar ele sub unghiul obsesiilor unei fantazii urmărind, în imaginar, marile planuri ale firii şi existenţei. Dealtfel, ce înseamnă „valoare documentară" decît poate acel interes pe care scutul lui Achile îl prezintă în ochii arheologilor care năzuiesc spre reconstituirea unei lumi dispărute. Romancierul nu reconstituie, ci proiectează.

Într-adevăr, lumea lui Zaharia Stancu este aceea a „sudului" mizer, amintind de lumea meridională, în suferinţă, apăsată parcă de un blestem, a Siciliei sau a sudului american. O civilizaţie a penuriei (ca şi în Cîmpia Ardealului din nuvelele lui Pavel Dan) în care laitmotivul „desculţilor" este acel „noi vrem pămînt" al poetului-ţăran. *Pămîntul* domină fiecare act al existenţei omului de pe lunga şi îngusta vale a Călmăţuiului. Pruncul se naşte pe pămîntul gol, afară, în timpul secerişului. Tinerii se iubesc pe pămînt, şi, uneori, pentru pămînt. Înainte de a-şi îmbrăţişa iubita, pe Marghita ai cărei părinţi au două pogoane, Ofiţă Pal vrea să se asigure că fata îi va aduce pămîntul acela de zestre. Pămîntul este miza în jocul erotic : „Pămîntul !... Pămîntul pentru care umblă să te lase cu burta la gură Andriţă Bobou..." *(Lupoaica).* Ferocitatea jindului după pămînt atinge culmile de-a dreptul sublime ale ororii în nuvela *Costandina.* Bătută de bărbat, cu obrazul stîlcit şi dinţii scoşi de

acesta pentru ca impresionîndu-l pe tatăl ei care a luat-o de suflet, acesta să-i dea „partea“ de pămînt ce-i revine, Costandina suferă orice ocară, se lasă martirizată, pentru ca în cele din urmă să obţină „jumătate din sfertul de pogon de lîngă Călmăţui“. Amestecul de cruzime şi milă, de brutalitate, exasperare, silă, umilinţă, obidă şi umor grotesc dă paginilor acestei nuvele o intensitate biblică pe care literatura lui Zaharia Stancu n-o mai atinge decît în *Ce mult te-am iubit*. Încheierea dublă — în binecuvîntare şi în blestem — a nuvelei este o expresie a patimei neţărmurite pentru pămîntul odios-iubit. Cînd Constandina află că părinţii ei vitregi s-au hotărît să-i dea pămîntul, exultă : „— Cunosc, mamă dragă şi tată dragă, pămîntul de lîngă Călmăţui. E bun. E negru. Şi de gras, nu mă plîng, e gras ca untul. O să vin cu Digă. Să-l muncim. Să-l udăm. O să sădim şi-o să creştem pe el zarzavaturi. Parcă şi văd varza ! Cît căldarea ! Parcă şi văd ardeii, pătlăgelele, prazul, guliile, ceapa... O să ne îndestulăm casa cu zarzavaturi, dragă mamă şi dragă tată...“ Pentru ca îndată ce se vede în posesiunea actului să strige din poartă : „Mînca-v-ar inima cîinii ! Pentru cît m-aţi chinuit pînă să-mi daţi, cu act, partea mea de pămînt, mînca-v-ar inima cîinii !...“

Pămîntul însuşi e trist în acest spaţiu oropsit. Firea toată pare să stea sub osîndă ; flora şi fauna sînt lamentabile, reduse la soiuri şi speţe proaste, sterpe. Cînd abundă fructul de soi, el este interzis, ca într-un eden din care oamenii au fost izgoniţi. Pădurea Deliormanului cu ulmi, plopi, frasini, smeurişuri şi jivine, s-a dus de mult ; prisăcile de lîngă Adîncata unde bătrînii fumăreau toamna stupii şi storceau mierea din faguri, nu mai sînt. Fertilitatea solului aparţine unei lumi vechi, scufundate în mit. În schimb, au rămas, lîngă casa omului „doi duzi, cîţiva corcoduşi, un nuc pe jumătate uscat şi, lîngă uluci, o salcie plîngătoare cu crengile acoperind o parte din drum“. Salcîmii strîmbi, chirciţi au luat locul frasinilor şi ulmilor. Şi încă se mai găseşte cîte un tont al satului care îi bate cu bîta, de le zdreleşte coaja. Molimile au mîncat viile oamenilor, singur boierul îşi reface via. Vitele, ca şi oamenii, „n-au snagă în oase“. Intemperiile se abat din senin, ca şi molima. Ploile curg

nesfîrşite, de se pare „că pămîntul întreg va putrezi". Totul e îngropat sub ape. Apoi zăpezile trec de brîu, de streaşină, nămeţii sînt cît casa, nici soarele nu se mai vede. După ce putrezeau sub ape, salcîmii trosnesc acum sub ger, „li se despică trunchiul de parcă ar fi izbiţi de tăişul securii". Apoi vine primăvara, soarele se aprinde şi nu se mai ascunde. Salcîmii, aceiaşi salcîmi, se scorojesc, de astă dată de căldură ; frunzele lor se înnegresc, cad. De seceta verii, porumbul nu prinde floare, rămîne pitic. Spre toamnă cîmpurile, satele sînt negre, arse. În spaţiul imaginar al cîmpiei scriitorului, toate cele ale firii sînt excesive. Prăpădul pe care elementele duşmănoase îl provoacă semnifică pierzania, derelicţiunea unei omeniri alungate din orice paradis pămîntesc posibil.

E foarte vagă cronologia în acest epos al cîmpiei. Ca şi în epopeile antice, istoria la care se face aluzie uneori se pierde într-o întindere atemporală. Spaţiul înghite timpul. Amintirea contractă zilele şi anii se şterg. Însuşi prezentul continuu al naraţiunii este o negare a trecutului ca trecut. Dealtfel, istoria este, în acest epos, o sursă de calamităţi, de suferinţe. Ea este o putere ostilă omenirii mărunte a satelor, şi e refuzată de aceasta printr-un instinct al conservării. Natura, chiar, şterge semnele istoriei, le consumă. Şi naraţiunea lui Zaharia Stancu, acest imens prezent continuu — ca o pînză uriaşă — acoperă gesturile săvîrşite în timp, le unifică. Unul dintre cele mai elocvente texte în acest sens este istorisirea adăugată ulterior romanului *Desculţ,* devenind ultimul său capitol, *Florile pămîntului.* Istorisire a drumului bătut de Darie, trimis de moşierul la care slugărea, cu o misivă, la Bucureşti. Alunecînd pe Dunăre în jos, apoi înaintînd prin cîmpie, băiatul întîlneşte urmele războiului care a trecut prin acele locuri : „sate pîrjolite, tunuri sparte, chesoane rupte şi răsturnate, gropi şi tranşee părăsite, pe marginile cărora răsăriseră şi crescuseră înalţi ciulini cu moţul albăstrui-roşcovan..." Firea învăluie, înghite aceste urme ; mormintele — abia săpate şi umplute se fac una cu pămîntul. Istoria este, în acest epos, o sursă de calamităţi, de suferinţă. Ea este ostilă omenirii mărunte a satelor, şi e refuzată de aceasta printr-un instinct al

conservării. Undeva departe, într-un trecut nelămurit (care, pe de altă parte, putea să fi fost ieri) a fost „zavera", cînd s-au ridicat grecii împotriva turcilor, şi Tudor cu voinicii lui împotriva boierilor, şi a păgînilor deopotrivă. Au rămas urme în cîteva nume, şi în amintirea care trece, odată cu cîntecele, din om în om.

Planurile temporale ca şi cele spaţiale se întrepătrund. În prezentul povestirii timpurile toate sînt laolaltă. Vremea dinaintea naşterii lui Darie şi timpurile experienţelor sale sînt împletite între ele, astfel încît circulăm în interiorul unei sfere în care începutul e pretutindeni şi sfîrşitul nicăieri, în care anotimpurile, ca şi vîrstele omului se rotesc tot mereu, căci moartea e urmată de o naştere, precum iarna de o nouă primăvară. Nimic nu semnifică această veşnică întoarcere care, mai mult decît înaintarea lineară a lui Darie prin viaţă, constituie planul cronologic al eposului „Desculţilor", precum structura repetitivă a discursului, abundenţa formulelor care revin, portretizarea sumară prin mereu aceleaşi gesturi sau cuvinte, şi, mai ales structura atemporală a discursului.

Fără să se revendice explicit de la vreo tradiţie folclorică, Zaharia Stancu repetă, în povestirile sale, un demers esenţial al oricărei creaţii populare : generalizarea, tipizarea particularului, asocierea faptului local cu o moralitate universală. Una din tendinţele esenţiale ale scrisului său este identificabilă cu aceea care a născut literatura sapienţială din toate timpurile. Povestirea debuşează în generalităţi asupra naturii umane, asupra destinului, fără ca asemenea reflecţii să aibă caracterul mai special al unei „filosofări". Un înţelept rostind locuri comune ale omenirii din toate timpurile se ascunde în Naratorul tuturor ficţiunilor lui Stancu. Ca şi literatura scripturară ori cărţile populare, fabulele sale sînt imediat sancţionate printr-o morală, întîmplările relatate iau forma unor apologuri. Cele mai simple anecdote istorisite sînt urmate de o meditaţie generalizatoare. Mătuşa Uţupăr îi povesteşte mamei lui Darie despre ibovnicul ei Mărinache Piele (mai tîrziu, în *Costandina,* Laurenţ Piele) cu care a plămădit-o pe Diţa cea cu buză de iepure, şi despre planul lor de a o mărita pe Diţa cu un băiat mut din Ologi. Is-

torisirea este imediat urmată de comentarul Naratorului, un Darie care nu mai e copil, ci este însăși Vocea din afară de timp a Înțelepciunii arhaice: „Poate să le dea soarta și copii. Unii muți, unii cu buză de iepure, alții zdraveni. Lumea e plină de fel de fel de oameni. Nu toți sînt frumoși. Vezi arbori înalți, drepți, stufoși, rămuroși, bogați, rotați și arbori chirciți, pricăjiți, noduroși, buboși. Pădurea rămîne pădure. Lumea rămîne lume. Soarele răsare și trece cu lumina lui peste oameni și peste dobitoace, peste cîmpuri și peste ape, apune, și a doua zi răsare iar și tot așa mereu, mereu, pînă la sfîrșit — cînd o să fie sfîrșitul. O să fie o dată și sfîrșitul. Mai e pînă atunci..." De la un element trivial, de la un gest, o pățanie, povestitorul trece îndată în registrul moralităților. Proverbele, zicalele, curg („— Și dacă rîde, ce? Îți cade conciul? Gura lumii, slobodă, numai pămîntul o astupă"). Același caracter general îl au observațiile Naratorului care, întrerupîndu-și povestirea, vorbește despre vreme, oră, anotimp, vînturi, ploaie. Oamenii din sat au petrecut trei luni în pușcărie, după răzmerița din 1907. Au trecut apoi ani. Și urmează o parabolă de o simplitate evanghelică privind timpul. „Ai mîncat cinci zarzăre. Ți-au rămas în palmă sîmburii. Nu te-nduri să-i arunci. Patru îi spargi cu piatra și le mănînci miezul dulce-amărui. Pe al cincilea, nu știu ce-ți vine, îl pui deoparte. Poate vrei să-l păstrezi pentru mai tîrziu, cînd te-o ajunge iarăși pofta. Apoi dintr-o dată îți spui: ce-ar fi să-l sădesc? Te duci lîngă uluci, mai la fereală, sapi o gropiță cu vîrful bățului, așezi pe fund sîmburele, îl acoperi cu pămînt. Uiți de el. Te gîndești la altceva. Ai la ce te gîndi! Cînd vine primăvara zărești din întîmplare, între buruieni, puiul de zarzăr. Pînă toamna, crește măricel. Vine iarna și-l prinde golaș, fără frunze. Gerul nu-l ucide. Într-o altă primăvară te pomenești cu el înflorit peste noapte. Pare o mireasă învăscută în voaluri albe. A pornit să rodească. Doi-trei ani au trecut de cînd te-ai jucat cu sîmburele de zarzăr — și acum uite-l!..." Din nefericire nu toate textele pe care le putem numi sapiențiale, din romanele lui Zaharia Stancu, au farmecul naiv al acestei parabole a zarzărului. Cele mai multe moralități au, pentru noi, fadoarea clișeelor, a locurilor comune

îndelung rumegate. Dealtfel, repetiţiile formulelor au şi ele rostul de a le scoate dintr-un context imediat, de a le da o valoare paradigmatică. Dar şi aceste repetiţii dau un aer sfătos discursului, şi-l îngreuiază.

Personajele — cu puţine excepţii — n-au relief. Cele mai multe sînt sumar schiţate, împinse în fluxul povestirii în care dispar îndată ce-au apărut. Altele revin adeseori, purtînd mereu aceeaşi trăsătură, acelaşi tic. Portretele, cele mai multe caricaturale, nu sînt lipsite de pitoresc. „Nenea Stănică e mărunt, îndesat. Parcă i-a tot dat cineva cu obada în creştet şi nu l-a lăsat să crească în sus cît ar fi trebuit. Nasul îi cade peste buze, ca un cioc de pasăre. Ochii vicleni, cam zbanghii.“ Multe din aceste personaje joacă rolul unor povestitori fictivi secundari. Alături de Vocea lui Darie o asculţi pe aceea a mătuşii Uţupăr (pe care ascultînd-o povestind, Darie rămîne „ca descîntat“). Mai sînt şi alţi naratori ca : Picică, nenea Sorean etc., care apar ca pentru a sublinia caracterul oral al naraţiunii.

Nici Darie nu va intra într-o galerie a „caracterelor“, sau a „tipurilor“ consacrate ale literaturii române. El nu este construit cu uneltele pe care ne-am obişnuit să le numim „balzaciene“ ale reprezentării eroilor literari. El nu este însă nici un simplu simbol colector, un „Eu“ al Naratorului fictiv, căci are suficiente atribute pentru a putea să revendice statutul unui personaj printre altele. Acest statut este privilegiat prin raporturile pe care figura literară le întreţine cu naratorul, prin asumarea *vocii* celui care povesteşte. Darie este un alterego al autorului, dar literar aceasta nu înseamnă nimic, căci nu vom privi niciodată „ciclul lui Darie“ drept o autobiografie, drept memorii ale lui Zaharia Stancu. Copilul, apoi tînărul şi chiar bărbatul cărunt din prelungirile romanului *Desculţ* sînt o proiecţie mitizată a scriitorului. Legătura ombilicală dintre povestitor şi erou există desigur, ea nu a fost tăiată niciodată, ceea ce l-a împiedicat pe Darie să dobîndească o totală autonomie, apărînd adeseori ca o figură-depozit a elaţiunilor lirice ale autorului.

Darie este un martor ingenuu, de timpuriu iniţiat în tainele mari ale vieţii. Nesăţios de a afla tot ce se petrece, ca şi tîlcul lucrurilor, nesătul, aceasta îl va mîna

în peregrinările sale. De timpuriu „colţos“, Darie e înzestrat cu instinctele vitale de apărare şi atac ale unei mici sălbăticiuni. Mai tîrziu, temperamentul sangvin (dar predispus şi spre grele melancolii) al adolescentului, caracterul său refractar, format la şcoala grelelor încercări ale mizeriei, vor face dintr-însul un răzvrătit. Nimic mai imposibil pentru acest erou decît impasibilitatea. Deşi e mai curînd un spectator decît un actor, participarea sa e mereu pătimaşă, nicicînd detaşată. Nu-i lipseşte sîngele rece, nici ironia, nici umorul. Retractil, bănuitor, însingurat el întruchipează — în condiţiile unui veac prea puţin romantic — romantismul peregrinului însingurat, răzvrătit împotriva oricărei existenţe plate a meschinăriei burgheze, atras de închipuirile unei existenţe elementare, de poezia firii sălbatice, a vieţii trăite ca o ardere de tot. Ca un romantic tîrziu al lumii dunărene, Darie este gata să se dăruie slujirii unor idealuri care întîrzie să se arate, şi, în aşteptare, mereu dispus să se piardă în reveria rătăcirilor prin astre. Nu lipsit însă de luciditatea ochilor de timpuriu deschişi asupra lucrurilor aspre ale lumii sale, el arde de dorul de a vedea : „Am să mă duc să văd cu ochii mei, mamă“.

Drumul acestui erou, fiinţă prin excelenţă peregrină, tribulaţiile sale prin micile orăşele de provincie, în Balcanii primului război, în Dobrogea, apoi în Capitală, tot ce va urma lui *Desculţ* (şi începe cu acest roman) constituie un fel de *Lehrjahre* şi de *Wanderjahre* ale Artistului în tinereţe. Scriitorul n-a intenţionat însă — asemenea lui Ion Marin Sadoveanu în *Ion Sîntu* — să scrie un *Bildungsroman*. Ideea însăşi a cultivării spiritului, a culturii inimii prin înrîurirea unor modele exemplare prin lecţia unor dascăli, ca şi prin mari experienţe morale îi este străină lui Darie şi creatorului său. Desigur, pedagogia satului, ca şi aceea a vieţii peregrine nu sînt nicidecum neglijabile. Dar ucenicia vieţii pe care o face Darie, ca şi drumurile sale, nu sînt doar prilej de îmbogăţire şi înfrumuseţare sufletească, după cum drumul lui Tobie sub privegherea lui Rafael nu este spre mai marea sa slavă. Drum parabolic, el conduce prin omenire spre omenire şi închipuie un destin, mai puţin o istorie.

Era firesc ca *Desculț*, care se întrerupea fără să se *termine*, să aibă o continuare în alte proze. Nici o vigoare arhitectonică în construcția acestor corpuri epice. Chiar și romanul *Desculț* a crescut prin înmugurire, ca o colonie de celenterate. Povestitorul nu urmează o ordine temporală ; flash-back-urile sînt frecvente. Povestirea se „răspîndește" ca un snop de alice. Capitolul amplu cu care începe romanul și care pare construit în cerc, căci se deschide cu sosirea Mătușii Uțupăr la casa părintească a Naratorului : „— Tudoreee... Deschide poarta !..." și se închide cu plecarea ei, cu aceleași cuvinte, este un *melting-pot* al acțiunilor și al modurilor narative. Fragmentele se leagă între ele prin legături din cele mai laxe, asocieri de imagini prin contiguitate în timp, spațiu, asocieri de cuvinte. De la întîmplarea cu turcul Daud, dinainte de zaveră, povestită de mătușa Uțupăr, se trece la gătirea peștelui pentru masă, căci tocmai trece „unul din Stănicuț, de-ale Vancu Vene, cu carul", apoi la Dița, cea cu buză de iepure, fata mătușii Uțupăr, tăvălită de băieți. O vorbă despre Darie care e găsit „negru în cerul gurii" trimite la cățeii fătați de Griva. Cățeaua se potolește din lătrat, și trecem la cuvintele prin care mama își ogoiește pruncii, la istorisirea felului în care s-au luat părinții lui Darie. Și din nou flash-back, la timpurile raialei turcești, ale Deliormanului, defuncta pădure nebună. Personajele abia schițate, surprinse în treacăt, după cîte un semn — buză de iepure, pistrui etc. —, cîte un gest, o vorbă, o poreclă, participă la o scenă, apoi dispar. Și începe procesiunea rubedeniilor, a oamenilor din sat, pe care îi vom vedea traversînd romanul, a cîrciumarului Toma Ocî și a fetelor sale, a lui Picică, a lui Tutanu și alții. Asemenea capitole sînt compuse prin juxtapunerea unor episoade diverse, vag sudate între ele. Capitolul III, *Mărunte*, este alcătuit din anecdote prezentate ca niște schițe miniaturale, neavînd nici o legătură între ele. Și totuși întregul capitol constituie o mică cronică a faptelor diverse, o comedie rusticană a cîmpiei valahe. Chiar și paragrafele mai unitare prezintă digresiuni, interpolări. O anume dezordine a povestirii denunță elaborarea lipsită de plan preconceput, înaintarea oarecum la voia hazardului. Uneori (ca în capitolele finale din *Desculț*) dez-

ordinea se agravează. Acelaşi mod de elaborare prin aglutinarea elementelor disparate se poate remarca la nivelul capitolelor, al cărţii, şi cărţilor întregului ciclu, este un conglomerat al istorisirilor, al istoriilor juxtapuse într-un cadru mai larg, destul de vag şi totuşi alcătuind o unitate de tipul unei *Rahmengeschichte*.

Desculţ este o carte scrisă duminica. Am aflat acest amănunt din mărturisirile lui Zaharia Stancu. Zilele de lucru ale povestitorului, în acei ani, 1947—1948, erau prinse de cu totul alte şi mai înfrigurate îndeletniciri. Rememorărilor, evadărilor pe tărîmul ficţiunii le rămînea ziua a şaptea. Cartea, şi mai ales cărţile scrise ulterior de scriitor, în continuarea celei dintîi, au fost desigur (şi mai ales au vrut să fie) cărţi de mărturie, scrise cu ochii deschişi asupra faptelor, a făpturilor în agitaţia lor cotidiană. Dar, carte duminicală prin destin, deşi nicidecum festivă, *Desculţ* era scrisă şi cu ochii visător întorşi înăuntru. Polemica diurnă pretinde luciditate, tihna nocturn-sărbătorească îngăduie rătăcirea reveriei. Valoarea documentului uman scăzînd odată cu îndepărtarea istorică de cele relatate, rămîn valorile fabulării visătoare.

Este mult steril în excrescenţele ciclului. Dacă *Florile pămîntului* adaugă, oarecum firesc, romanului *Desculţ* povestea „urcării“ lui Darie spre Bucureşti — printr-o stranie ţară părăsită, lovită de război ca de o vrajă rea —, numeroase pagini vag poematice din versiunea lărgită a romanului (în trei volume : *Clopote şi struguri, Printre stele, Carul de foc)* alcătuiesc o limfă verbală, în care plutesc rare insule de proză fermă. Un caracter compozit au prozele ample, parţial memorialistice, *Rădăcinile sînt amare, Vîntul şi ploaia*. Dacă în alte scrieri din ciclul lui Darie *(Desculţ, Jocul cu moartea, Pădurea nebună)* memoria in-formează ficţiunea, iar autobiografia devine un pretext pentru fabulaţie, în cărţile autobiografice amintite invenţia este subordonată amintirii, şi mai mult chiar intenţiei polemice. Este adevărat că aceasta din urmă îndeamnă spre o viziune estetic-satirică, „documentul“ fiind artistic deformat, şarjat, tălmăcit. Avem, astfel, uneori izbutite caricaturi şi pagini pline de vervă pamfletară. Dar toţi acei Juga Diocleţian, Bordea,

Norocel Tăunosu, Schimbașu, Stelian Protopopescu, Căpușă, Balbus Mierlă, Rață ș.a.m.d. (printre aceștia și un Macedonski, caricaturizat sub numele de Coresi), personaje cu cheie din *Rădăcinile sînt amare* nu au, nici pe departe viabilitatea lui Pisicu, Tutanu, Veve Chioru, Tiță Uie, Ududui, Trăcălie, sau a Uțupăroaicei din *Desculț*. Din cînd în cînd Darie — care pornise, ca un Rastignac de pe Călmățui, mai mult curios decît ambițios, să cunoască și să cucerească Bucureștii („Odată cu răsăritul triumfal al soarelui de vară voi intra în oraș"), Darie se întoarce la vatra părăsită și renaște, cu vocea *sa*.

Această voce o recunoaștem în două cărți ale ciclului — *Jocul cu moartea* și *Pădurea nebună* —, vocea unui Darie devenit un picaro balcanic deambulînd printr-o lume ce nu mai e a „desculților". Cîmpia dunăreană comunică — o știm — cu Isarlîk-ul și drumul eroului era fatal să treacă prin Balcani. Ca orice picaro, Darie adolescent păstrează suficientă ingenuitate pentru ca împrejurările să aibă ce să-l învețe spulberîndu-i candorile, și suficientă îndrăzneală pentru ca să nu se lase mușcat fără să muște, înfruntînd acele împrejurări. Teatrul variat al unei lumi tulburate de seisme (războiul prim mondial în *Jocul cu moartea)*, comedia măruntă a provinciei (Rușii de Vede în *Pădurea nebună)* oferă destul de multe spectacole de Grand Guignol, în care macabrul se unește cu grotescul și duioșia este întreruptă de hilar, pentru ca Darie să aibă ce povesti la bătrînețe. Căci, în fond, întreg acest *curriculum vitae*, prin avatarurile dintotdeauna ale aventurierului onest, spectator ca la teatru mai mult decît actor, nu duce decît la epifania scriitorului-povestitor.

„Dealtfel — este timpul s-o mărturisesc — aproape toate paginile de proză pe care le-am scris începînd din 1948, cu excepția romanului *Șatra*, fac parte din același ciclu *Desculț*." Mărturisirea lui Zaharia Stancu nu făcea decît să confirme o evidentă. Scrisă într-o perioadă fecundă, *Șatra* apare aproape concomitent cu capodopera scriitorului, *Ce mult te-am iubit*. Deși Darie este absent din *Șatra*, romanul aparține aceluiași univers fabulos (dacă nu și aceluiași ciclu romanesc) ca toate ficțiunile scriitorului apărute după *Desculț*.

Cum ar fi posibilă o nouă *Țiganiadă*, epopee tragi-comică, transpusă din registrul jocurilor barocului în acela al cataclismelor universale din secolul nostru? Zaharia Stancu a înțeles prea bine că eroii unei asemenea istorii a „oamenilor oacheși" nu mai pot fi decît victime ale istoriei. Noua *Țiganiadă* nu mai e parodia burlescă a unor *gesta* ilustre, ci un epos, roman-epopee a unei umanități greu încercate. Exodul unei mici comunități oglindește martiriul întregii omeniri. „Șatra" nu mai e — ca în fabula lui Budai-Deleanu — locul în care omul se maimuțărește pe sine, ci devine pretextul unei parabole a destinului uman.

Ca orice parabolă, *Șatra* se referă la o realitate doar sub forma aluziilor. Să nu căutăm, deci, în cartea lui Zaharia Stancu un documentar privind lumea țiganilor. „Oamenii oacheși" își au, desigur, lumea lor, și — vom vedea îndată — o lume foarte particulară, dar scriitorul nu vrea să fie nici etnograf, nici sociolog.

Așadar, în *Șatra* lui Zaharia Stancu vom găsi prea puține elemente „veridice". Autorul nu alunecă pe panta facilă a căutătorilor de pitoresc. Între altele, țiganii săi nu folosesc expresii țigănești. Și totuși spectacolul pe care „oamenii oacheși" ni-l oferă, este acela al unei societăți distincte, foarte colorate, bine individualizate. Eroul *Șatrei* este „șatra" însăși. O comunitate care trăiește la marginea istoriei. Surprinsă de cele mai teribile evenimente ale veacului — marele război, al doilea, mondial — Șatra rămîne, paradoxal, o societate anistorică. Se poate observa atracția pe care asemenea regiuni, în afara istoriei o exercită asupra lui Zaharia Stancu. Tărîmul predilect al epicii sale este acela — ambiguu, mereu periclitat — al întîlnirii între nelimitatul, fabulosul, dinafara istoriei (copilărie, spațiu rural arhaic, Șatra) și limitele condiției istorice. Acest tărîm intermediar nu este nici mitic, nici istoric, ori mai exact reprezintă o întrepătrundere a mythosului și historiei. Ca și Dobrogea (din *Pădurea nebună*), Șatra face parte din spațiul mitic-istoric-literar al Isarlîk-ului, atît de fecund în literatura noastră. Dar, să considerăm mai de aproape această lume al cărei rapsod s-a vrut Zaharia Stancu, în ultimul său roman.

„Oamenii oacheși“ alcătuiesc o comunitate aparte, separată de restul omenirii. Ca și aleșii Vechiului Testament, ei sînt purtătorii unor semne fizice — care le indică consacrarea. „Bărbații șatrei adunați aci, aveau toți chici lungi, mustăți stufoase, bărbi sălbatice. Foarfeca nu intrase niciodată în părul vreunuia din ei. Pe obrazul nici unuia nu umblase briciul. Pe toți, fără greșeală, îi împodobise firea cu ochi negri, de smoală, rotunzi, neobișnuit de mari și plini de o strălucire care — dacă nu te fereai din calea ei — te amețea și te adormea. Bărbile, mustățile și chicile, unse în fiecare zi cu ulei gras, de nucă, sclipeau de parcă ar fi fost de metal.“ Deși aleși, prin chipurile lor, nici o credință nu se transmite din tată în fiu în neamul acesta al „oacheșilor“. Trăind, întrucîtva, din exploatarea credulității altora, ei par să nu creadă în nimic. De fapt, lumea Șatrei este plină de convenții, de ritualuri care indică legi subiacente, nescrise dar sacre. Datinile, tradițiile urmate cu sfințenie presupun o mistică naturistă implicită. Cînd moare cineva — chiar departe, în afara comunității — „oamenii oacheși“ se mulțumesc să se uite lung spre pămînt și „să-și arunce ochii spre cer“.

Un norod blestemat ? Nu, desigur, chiar dacă aparent poartă blestemul lui Ahasverus, al neînrădăcinării. Vagabonzi, corturarii sînt structural rătăcitori. Dar nu este omul — conform unei antice formule —, prin natura sa, *homo viator ?* Comunitatea oacheșilor, rătăcitoare (asemenea rătăcitorului Darie), își păstrează unitatea, în pofida lipsei unei credințe, prin existența unei legi nescrise. În povestirea lui Zaharia Stancu se face neîncetat aluzie la „străvechile legi ale șatrei“. Acestea sînt aspre, dar drepte. Străvechile rînduieli țin loc în același timp, de credință, jurisprudență și îndreptar practic. „Legile noastre, păstrate din bătrîni, trebuiesc împlinite fără nici o abatere“ — declară, nu o dată, starostele, căpetenia Șatrei, Himbașa. Iar Șatra „nu-i ieșea din cuvînt“. Cînd vorbește bulibașa, Șatra tace. Cei din afara acestei lumi închise a corturarilor n-au dreptul să se amestece. Străvechile legi nescrise ale Șatrei sînt de fapt, în conștiința oamenilor ei, rînduieli ale lumii instaurate odată cu Firea însăși. Vii gol pe lume, dar „străvechile legi ne-

scrise ale lumii“ cer să pleci îmbrăcat. O altă lege nescrisă prevede că oamenii care-şi părăsesc şatra să nu fie primiţi de nici o altă şatră. Superstiţiile ţin dealtfel loc de credinţă. Clopotul morţilor cobeşte a rău. Văzduhul „oamenilor oacheşi“ este gol de orice suflare vie, Dumnezeu, oşti îngereşti nu se află nicăieri. În schimb, lumea e plină de semne misterioase ; lumina, vremea, animalele, natura toată trăieşte în tîlcuri.

Ciudată lume jucăuşă a Şatrei ! Cele mai grave momente ale existenţei (şi „oamenii oacheşi“ cunosc foarte bine drama existenţială a naşterii în chinurile femeii, a morţii, cunosc greul pămîntului, foamea, setea, neodihna, frigul ori căldura toridă), toate acele ore de grea cumpănă a condiţiei umane nu-i împiedică să se *joace*. Comunitate ludică, Şatra e întotdeauna gata de bairam. Cîntecul înfloreşte la chef şi prilej pentru chef se află oricînd şi oriunde. Procesiunea căruţelor înşiruindu-se pe o cale prăfuită oferă privirilor spectacolul fantasmagoric al unor oameni deveniţi una cu masca lor, întovărăşiţi de animale — cîini, catîri, măgari, urşi. Cînd intră într-un oraş, acesta ia „o înfăţişare fantastică, de basm“. În sunet de dairale, cu urşii ţopăind în lanţ, paparudele cîntînd goale, femeile ghicind în palmă, în bobi, făcînd farmece, Şatra petrece făcînd pe alţii să petreacă — lume jucăuşă în lume. În timp ce ţăranii zoriţi de rînduiala firii, robotesc („frînţi de mijloc şi scăldaţi în sudoare, ţăranii adunau grîul secerat, îl legau în snopi şi cu snopii clădeau clăi mari...“, „oamenii oacheşi“ ies cu greu „din corturile în care abia se tolăniseră pe rogojini“ şi vin „lenevoşi abia tîrîindu-şi paşii“.

Deodată, peste lumea aceasta trăind în afara istoriei cu legi arhaice, rînduieli nescrise şi jocuri mai mult ori mai puţin inocente, dar întotdeauna jocuri, se prăvăleşte Istoria. Şi această întîlnire se face în modul mitic-misterios în care îşi duce tribul existenţa.

În plin război, autorităţile — în speţă jandarmii — dau oamenilor şatrei un ordin de strămutare în îndepărtate ţinuturi neumblate de aceştia. Războiul, legile celor dinafara Şatrei, ideologiile arbitrare, interesele politice, nimic mai străin, mai ininteligibil pentru cei ai Şatrei. Războiul nu e al lor ; pentru ei trenurile care trec în-

țesate cu soldați, camioanele, tancurile pe care le văd n-au o realitate, nu sînt vii. Admirabilă observație a autorului : pentru corturarii care privesc spre trenurile ce aleargă spre front, acestea sînt parcă „toate încărcate cu morți și cu întuneric..." Himbașa știe prea bine și o afirmă neîncetat în fața autorităților, că șatra lui nu are nimic cu războiul. Descoperă însă, într-o zi, că „războiul avea ceva cu șatra lui", și, înțelept, identificînd Șatra cu lumea celor vii, înțelege că războiul amenință toate viețuitoarele.

Dar, prinsă sub uriașa roată nevăzută, Șatra nu începe totuși o existență „istorică". Peripețiile prin care va trece nu sînt un fragment al istoriei războiului. Exodul, strămutarea tribului e învăluită într-o nebuloasă preistorică sau extraistorică, de nelămurire, de inconștiență. Șatra nu știe încotro se îndreaptă, ce o așteaptă, de ce se petrec toate cîte se petrec cu ea. Drumul este exact inversul unei anabaze, a unei înaintări conștiente spre o țintă bine știută. Timpul indeterminat, spațiul infinit, întinderile fără sfîrșit înghit Șatra care, pierdută în stepă, pare tot atît de fantasmagorică, de ireală, cu urșii, cu cîinii, cu naivele jocuri ale erosului și violenței, ca în forfota tîrgurilor. Încă o dată : ordinea brutală a războiului se lasă ca o pîclă deasă asupra șatrei, dar nu o poate înghiți cu totul. Șatra rămîne inasimilabilă, după cum ireductibilă fusese ordinii lumii civilizate. Suferințele care le provoacă războiul sînt cumplite. Și, înainte de toate, la acești vagabonzi, chinul imobilității forțate. Totdeauna „oamenilor oacheși" lumea li se păruse nesfîrșit de mare. Dar prinși în angrenajele unui mecanism invizibil care-i macină, ei își dau seama că „lumea în care... se puteau mișca devenise dintr-o dată mică iar acum devenise și mai mică". Zgomot și furie în jurul acelei insule uscate în care sînt siliți să trăiască. De jur împrejur „ape pustii, dușmănoase". Lumea e un haos în care Șatra, ca o arcă, plutește. Această asemănare biblică nu e întîmplătoare. Șatra lui Himbașa e, într-adevăr, o arcă a lui Noe, cu tot soiul de viețuitoare, cu urși conlocuind împreună cu oamenii. Arcă a umanității suferinde, a patosului, sub toate chipurile și în toate sensurile : patimă a iubirii, pătimire a morții. Dar

victimele nu participă la masacru. Deşi lumea Şatrei departe de a fi idilică (vom vedea îndată că scriitorul insistă asupra *violenţei*, a brutalităţii din arcă) ea nu cedează la atracţia bestialităţii interesate, călcată deseori de dezertori care ucid pentru cojoace, căciuli şi un colţuc de pîine. Ea continuă să prefere rolul victimei, al sacrificatului, posturii călăului.

De unde puterea de rezistenţă a Şatrei în faţa războiului ? Atît virtuţile cît şi viciile „oamenilor oacheşi" explică rezistenţa în faţa diluviului, a dezordinii. Şatra reprezintă — oricît de caraghios ar suna cuvîntul atunci cînd îl aplicăm corturarilor — o *ordine*. O ordine adînc înrădăcinată în fire. Umanitate rămasă — în spiritul lui Rousseau — aproape de natură. E esenţial în acest sens gîndul îndărătnic, grija bulibaşei de a asigura sporul Şatrei. Fecunditatea matricelor comunică cu fertilitatea solului ; femeile sînt un ogor bogat şi moartea intră — ca un act obişnuit — într-un mare ciclu al Firii.

Moartea e atotprezentă în epopeea lui Zaharia Stancu şi e una din feţele Vieţii. Scriitorul trădează (nu numai în această carte a sa, dealtfel) o adevărată obsesie a morţii. Aproape toate solilocviile pe care *sotto voce* le recită o gură nevăzută, mici intermezzo-uri lirice în ţesătura epopeelor sale, sînt meditaţii pe marginea morţii. Una din observaţiile admirabile ale autorului *Şatrei* este acea reflecţie pe care înţeleptul său erou, Himbaşa, apoi toţi membrii Şatrei o fac, din clipa în care începe calvarul lor : oamenii *dinafară,* jandarmi ori tîrgoveţi, femei ori bărbaţi, se uită la ei *ca la morţi.* De la început, moartea dă tîrcoale Şatrei : În pacea unei după-amieze de vară se aude clopotul unui sat din apropiere, vestind moartea. Semne rele peste tot. Luna pare „o seceră tocmai bună de tăiat gîturile oamenilor". Anxietatea obscură creşte pe măsură ce Şatra se înfundă în stepă. Şi toţi îi privesc pe „oamenii oacheşi" ca pe nişte morţi. Obsesia morţii se manifestă în reflexiile bulibaşei, ale Oarbei (adevărată Casandră care vede o lumină neagră în întuneric). O voce tainică, aceea a Naratorului — ascuns ca o conştiinţă lirică, secretă —, se face auzită uneori : „Nimeni nu ştie cînd va muri", „Omul nu se satură ni-

ciodată de viață", „Moartea nu e nimic altceva decît moarte".

Am citat cîteva sentințe privind moartea. Uneori te irită locurile comune, clișeele, șabloanele care se rostesc (pe care le rostește Vocea Naratorului) în această carte. Dealtfel nu numai *Șatra* — între cărțile lui Zaharia Stancu — proliferează formule ale unei arhaice înțelepciuni devenite banale formule ale bunului-simț comun. Creatorul lui Darie manifestă o ciudată predilecție pentru asemenea sentințe stereotipe. Abia acum, citind *Șatra*, înțelegem rostul acestor apoftegme. O anumită poezie gnomică, sentențioasă, îl atrage pe poetul-romancier. Nu sînt, oare, pline strofele și antistrofele corului din tragediile antice, de asemenea mari înțelepciuni banale, reflexii stereotipe ? În *Șatra* ca și în Sofocle se afirmă neîncetat : „viață fără moarte nu se poate" ; „Toate se fac una cu pămîntul" ; „Ne naștem... Creștem... Murim... Devenim pămînt..." ; „Rămînem pe vecie unde am fost îngropați" ; „Dreptatea e totdeauna de partea dragostei" ; „morții sînt mai grei decît cei vii, ei nu mai văd, nu mai aud, nu se mai bucură, nu se mai supără" etc. O filosofie blîndă, somnolentă, se degajă din asemenea sentințe. Dar nu este, oare, aceasta, înțelepciunea pragmatică, resemnată, a omului arhaic ? Toate personajele lui Zaharia Stancu au obiceiul de a rosti — măcar din cînd în cînd — astfel de apophtegmata. Goșu constată. „Cînd te doare mult carnea... sufletul se liniștește și te lasă în pace". O tînără fată filosofează asupra scurgerii timpului : „Adevăratul lup care mănîncă totul și nu se satură niciodată e timpul". Lisandra, femeia fatală a *Șatrei*, știe că : „Tocmai atunci se gîndesc oamenii să pună capăt vieții altora. Tocmai atunci cînd își tem propria lor viață." Bunica oarbă și nepotul vorbesc despre cer, soare, stele : „Nici cerul, nici soarele, nici stelele nu se schimbă".

Un asemenea stil oracular, sentențios, poezia gnomică din atîtea pagini ale lui Zaharia Stancu constituie o indicație. Marile locuri comune repetate, utilizarea înțelepciunii arhaic-populare sînt procedeele unui poet epic, ale unui rapsod fascinat de o lume anistorică, în care drama comunității este eterna dramă a umanității. Am arătat că *Șatra* (ca și alte cărți ale romancierului) închi-

puie o parabolă. Pasiunea scriitorului e aceea a poematizării marilor clipe ale unui destin veşnic : naştere, nuntă, întîlnire, despărţire, moarte... Un *fatum* apasă asupra Şatrei în care colcăie viaţa. Un nor, o amenințare. Mari suflete naive, „oamenii oacheşi" sînt făpturi parţial mitizate, în orice caz reprezentative pentru întreaga ginte umană, supusă soartei. Iar acţiunea destinului asupra existenţei nu poate fi exprimată decît prin enorme, prin eterne platitudini.

De structura unui asemenea epos ţine ritmul lent, de fluviu leneş, al povestirii, ca şi repetiţiile neîncetate. Repetiţia e o figură de stil arhaic-biblică. Se repetă scene, formule, cuvinte. Poezia repetiţiei este elementară, dar de o mare forţă de penetraţiune. De aceeaşi structură poematică ţine şi ritmul frazării. („De atunci şi pînă astăzi au trecut aproape doi ani, iar căruţele noastre nu s-au mai întîlnit, cîinii şatrei noastre nu s-au mai mirosit cu cîinii şatrei lui Sedil Başa, caii, măgarii şi catîrii şatrei lui Sedil Başa nu s-au mai amestecat la păscut cu caii, măgarii şi catîrii şatrei noastre. Iar noi...")

De legile epos-ului ţine indeterminarea geografic-istorică, mitizarea realităţii. Şatra înaintează peste Fluviul cel mare, prin Oraşe, în Stepă, „Acolo". Locuri „fabuloase", timp mitic. Războiul ? Care război ? Străinii, Dezertorii, totul pluteşte în incertitudinea povestirilor transmise din gură în gură, din timpuri imemoriale. Personajele Şatrei sînt, de asemenea, figuri de epopee : Himbaşa, Oarba, Alimut, Kera, Ariston, personaje care repetă mereu aceleaşi gesturi, aceleaşi vorbe stereotipe ale marilor tipuri epice. Ca în alte cărţi ale scriitorului, şi în *Şatra* natura toată participă la faptele, la gesturile oamenilor. Natură antropomorfizată — cu cîinii care au presimţiri, care se revoltă înainte de a călca peste „Marele Fluviu", cu cîinii care se uită la stăpînii lor *ca la oameni morţi*. Animalele — urşi, cîini — au amintiri, visează, prevăd cele ce se vor petrece. În *Şatra* descoperi, fireşte, unele din obsesiile-cheie ale scriitorului. Din aceste obsesii — între care aceea, primordială, a *violenţei* — purcede explorarea unor anumite zone *elementare* (naştere, fecunditate, moarte) care alcătuiesc planurile mari ale

romanului-epopee. Împins de obsesiile sale, Zaharia Stancu întreprinde, iarăși și iarăși, asemenea coborîri spre rădăcini, spre elementar. *Șatra,* în întregul ei, e un asemenea itinerar. Scriitorul e un mare rapsod care-și mai amintește, într-un secol care e ispitit să uite, gustul rădăcinilor.

Teribile scene sîngeroase în această carte. Violență și Eros sînt de nedespărțit. Scriitorul se complace în evocarea brutalității. Tablourile sînt de o sumbră frumusețe. Astfel : biciuirea Lisandrei al cărei sînge ațîță cîinii, urșii, oamenii, bătaia cu harapnicele între Goșu și Ariston, atacul soldaților străini asupra fetelor Șatrei și apărarea cu ciomege, beldii și topoare, apărare a pudicității prin impudicitate. Siluiri, jocuri erotice, lupte cu cuțite — cartea abundă în atrocități. Dealtfel, duhori grele plutesc în jurul Șatrei : miroase sudoarea acră, sîngele proaspăt, cald, dulceag, urina, rachiul vechi și jegul și mai vechi, pe lîngă mirosul jivinelor care-i întovărășesc pe oameni. Dragostea nu e niciodată blîndă în această lume. Kera e siluită de patru derbedei în noaptea nunții ; dragostea celor doi bărbați — Goșu și Ariston — pentru Lisandra, cu toate peripețiile ei sîngeroase, traversează întreaga carte. După cele mai teribile scene de violență, după jalea morții urmează bairamul, cîntecele, ghiftuiala, apoi mohoreala, părerea de rău mahmură. Urmărind pendulările acestea ale afectelor, între oroare și extaz, de la exuberanță la autoflagelare, înțelegi că imaginația romancierului comportă o dominantă sadomasochistă. Dar, fără îndoială, toate acele lupte în harapnice și cuțite, acele îmbrățișări prin hrube și pe zăpadă, acele răbufniri ale unei *voințe de moarte,* ale *plăcerii de a vedea murind* („Șatra voia să simtă miros de sînge omenesc") sînt dintre acelea, despre care scriitorul, cunoscîndu-și bine cititorii, știa prea bine că vor fi atent urmărite !

Ciclul *Desculț* se încheie cu o sumbră apoteoză, cu un cîntec de lebădă al poetului-povestitor : *Ce mult te-am iubit.* Moartea unei femei, a Mamei, ca și în *As I lay dying,* romanul lui Faulkner, prilejuiește un prohod al satului din Cîmpie. Și cum satul de pe valea Călmățuiului e un loc parabolic pentru toată această vale a plîn-

gerii care este pămîntul oamenilor, recviemul pentru morţii satului devine un lamento al omului de pretutindeni, fiinţă ameninţată. Darie depune masca, pentru întîia oară, în faţa morţii, şi Zaharie îi ia locul. Întîlnirea aceasta cu moartea nu se petrece, cum era firesc pentru el, prin trăirea unei situaţii-limită ; Darie-Zaharie nu este eroul activ care se vede murind ; el nu se luptă şi nu cedează asemenea lui Ivan Ilici. El se revelează din nou drept cel care este : contemplativul, martorul şi visătorul care se lasă năpădit de senzaţii, copleşit de amintiri, şi răpit de visuri. Meditaţie asupra morţii ? Doar în măsura în care vorbirea în şoaptă a Naratorului glosînd pe marginea celor văzute se poate numi meditaţie. Mai curînd reprezentarea printr-un spectacol ritual — a eternei comedii tragice a omului în faţa morţii altuia, singura moarte pe care omul o trăieşte în viaţă fiind, pînă la capăt.

În prohodul „Desculţilor“ toţi apar, viii (supravieţuitori condamnaţi) şi morţii. Toţi sînt — ca într-o judecată din urmă, amintiţi. Bocetul îi jeleşte de-a valma, de parcă moartea Mamei ar însemna moartea Evei, cea care — după oviştii medievali — purta în ovarele ei sămînţa tuturor oamenilor de la începutul, pînă la sfîrşitul lumii. Un sentiment eschatologic străbate prin tînguirea aceasta, a oamenilor din Omida care spun „că e mai bine să mori decît să trăieşti“. Dar moartea, la tot pasul evocată, relevă tot ceea ce e sfîrşelnic în viaţă, fiind totodată, o exacerbare a vieţii. Eposul „Desculţilor“, în care semnele morţii alcătuiesc o constantă (ce purcede dintr-o obsesie thanatică a scriitorului) se încheie prin apologia amintirii, a pomenirii morţilor, a trecutului, ca unică resurecţie a celor apuse, şi prin obliterarea aceleiaşi amintiri, căci moartea este singura putere care înfrînge însăşi Memoria, puterea prin care şi spre lauda căreia, eposul a luat fiinţă. Într-una din scenele finale, din *Ce mult te-am iubit,* Naratorul îşi dă seama că satul *uită,* că tatăl său nu mai ştie numele maică-si, că bătrînul Alisandru Nasta nu mai ştie nici el numele mamei care l-a născut : „— Bîtule, cum o chema pe mama dumitale ? — Pe mama ? Nu ştiu, nepoate. *Pentru mine mama era mama.* Ce nevoie mai era de alt

nume ?" În această ştergere a urmelor se descoperă, *in extremis*, o „filosofie" latentă a lui Darie, alta decît aceea polemică, a activismului, a înfruntării lumii. Este „filosofia" eclesiastului arhaic-folclorică : Deşertăciunea deşertăciunilor, toate sînt deşertăciuni. Fireşte, nu e o metafizică expresă în această revelare a neantului care subminează totul. Dealtfel, în conformitate cu vechi tradiţii folclorice, viziunea morţii atotcopleşitoare este asociată cu aceea a unei vieţi care continuă în *pofida*... Ca într-un final de simfonie, temele, laitmotivele prozelor lui Zaharia Stancu sînt reluate şi duse *la capăt*. De astă dată, chiar ticurile stilistice ale scriitorului — repetiţii, paralelisme — se integrează perfect în cîntarea plină de refrene a prohodului. Marile banalităţi despre cele ale vieţii şi morţii, tonul de bătrîn înţelept al satului sînt cele mai adecvate unui subiect uzat, asemenea unui drum demult bătătorit. „Moartea e moarte" ; „Moartea călătoreşte repede ca gîndul" ; „Omul intră în mormînt odată cu umbra lui" ; „Omul mort nu mai spune nimic...", şi multe alte asemenea vorbe rostite în jurul morţii nu fac decît să-i scoată şi mai mult în lumină golul de înţeles, tăcerea fundamentală. Oamenii *vorbesc ca să nu tacă*. Expresia aceasta, plină de tîlc, cu dramul ei de ironie, se potriveşte pentru toate spusele Naratorului din prozele lui Zaharia Stancu, pentru toate reflecţiile, moralităţile, filosofările acelea care alcătuiesc locurile comune ale unei umanităţi comune, humus-ul vorbăriei veşnice care ascunde şi menajează marile taine ale existenţei.

Ca şi Pavel Dan, Zaharia Stancu a ales înmormîntarea în sat, nu moartea pentru virtuţile revelatoare ale acestui spectacol orgiastic (ca şi nunta). Spre deosebire de povestitorul ardelean, cel muntean nu răstoarnă ritul în batjocură, dar se opreşte cu insistenţă asupra conjuncţiei dintre măreţia tainică a dispariţiei în nevăzut şi trivialitatea zilnică a lucrurilor văzute. Actorii spectacolului ritual, de la cei mai apropiaţi, pînă la cei mai depărtaţi (şi limitele sînt cele ale omenirii întregi) participă cu toată viaţa lor, şi mai ales cu toată pofta lor de viaţă. Ceea ce se manifestă prin foamea şi setea care se cer neîncetat potolite. Se jeleşte şi se mănîncă, văi-

căreala usucă gîtlejurile. Este una din marile pagini ale acestei literaturi aceea a ospățului după înmormîntare, în care oaspeții, rubedeniile, încep să se creadă la nuntă deși, pe undeva, mai stăruie mirosul de mort, unde pomenirea tuturor morților încă știuți, se amestecă cu bîrfeala, unde fiecare își repetă obsesiv refrenul (Evanghelina : „Am început să orbesc, Zăricuță, cum o să trăiesc eu oarbă..." ; Tatăl : „Ce mult te-am iubit eu pe tine, Mărio..."), și în tot timpul acesta se mănîncă și se bea. Rîsete izbucnesc din cînd în cînd întrerupînd Vorbirea oraculară. Sentimentul deșertăciunii, marele Nimic, întunericul orbeniei lui Veve Chiorul, îngăduie și îndeamnă la înfulecarea bucatelor ce se aduc neîncetat, la sorbirea alcoolului care arde căci : „— Așa e la mort... așa e la mort. Plîngi, jelești. Te vaieți. Și mereu ți se face foame, trebuie să mănînci... Trebuie să mănînci... *Dacă nu mănînci și nu bei, mori.* Vrea careva dintre noi să moară ? Nimeni... Nimeni..." Și totuși, toți mor. E un lung pomelnic al morților, chiar și al animalelor de casă moarte, al boulenilor și al albinelor, al lucrurilor care au pierit. Valea Călmățuiului, valea plîngerii e măcinată și ea, roasă de timp, ca printr-o cosmică corupție.

Cînd, în cimitir, lîngă mormîntul mamei, o bătrînă îl întreabă pe Narator : „— Și tot citind ai aflat tu ce este viața și ce este moartea ?", el răspunde cinstit : „Nu. N-am aflat.", pentru ca ea să-i istorisească un vis cu bărbatul ei mort care-i apare și care-i spune : „Viața nu este nimic... și nici moartea nu este nimic Și una și alta sînt un fel de vis. Întinzi mîna să prinzi viața. Și n-o prinzi. Întinzi mîna să prinzi visul. Și nu-l prinzi."

E o voce aici a celui care, ajungînd pe un înalt podiș, tîrziu, al vieții, își îngăduie să se lepede de orice, în arta cuvîntului, ar putea stînjeni cuvîntarea directă a omului despre viață și moarte, despre ființa lumii acesteia și despre neființa care o amenință.

HENRIETTE YVONNE STAHL

Într-un dicţionar al locurile comune aplicate de critica literară în judecarea prozei feminine ar trebui să figureze, la loc de cinste, acesta : în creaţia lor, prozatoarele sînt orientate exclusiv spre domeniul experienţelor erotice ; romanul feminin e romanul împlinirii vieţii prin fericirea amoroasă, fericire a femeii — fireşte — prin ceea ce o romancieră numea „sexul de peste drum". Un oarecare adevăr nu li se poate tăgădui locurilor comune. Tocmai de aceea au devenit comune. Literaturii Henriettei Yvonne Stahl i s-a aplicat şablonul amintit de către unii din cei mai de seamă dintre criticii noştri. G. Călinescu, în *Compendiul* său de *Istoria literaturii române* expediază rapid şi brutal proza ei care, după el, „în general se rezumă la propoziţia că femeia are dreptul să-şi caute fericirea chiar printr-o desăvîrşită libertate sexuală". Mai plin de mansuetudine, Pompiliu Constantinescu făcea şi el totuşi aceeaşi constatare, încadrînd literatura Henriettei Yvonne Stahl în aceea, specifică după el, a femeilor bîntuite de problema fericirii „ca logică expresie a psihologiei de sex".

De fapt, însuşi şablonul critic manifestă o asemenea psihologie de sex. Simplificarea purcede mai puţin din conştiinţa critică, şi mai degrabă din cea general masculină. Criticii, chiar şi cei mai lucizi sînt, în definitiv, bărbaţi şi au dreptul, în privinţa literaturii femeilor, la unele simplificări specifice mentalităţii virile.

Proza doamnei Stahl (ne referim, îndeosebi, la romanul *Între zi și noapte,* a cărui primă versiune era comentată, în articolul amintit de Pompiliu Constantinescu, roman revizuit mai tîrziu, publicat într-o ediție ne varietur), departe de a trăda o obsesie feminină a fericirii căutate exclusiv în dragoste, coboară în zonele unei spiritualități obscure. Numeroase scriitoare (alt șablon masculin, ni se va spune, dar orice generalizare implică o simplificare) au fost și sînt atrase mai curînd decît de sfera eros-ului, de un tîrîm al experiențelor paramistice, asociate uneori cu cele erotice, dar situîndu-se adesea dincolo de fericirile ori nefericirile dragostei. Acolo unde iubirea încetează, începe, pentru aceste romanciere, deșertul plin de monștri ori puritatea stelară a deșertului. Într-un asemenea spațiu se petrece întîlnirea, de o stranie frumusețe, a celor două tinere fete — Zoe și Ana — din *Între zi și noapte.* E, într-adevăr, o întîlnire dintre *zi și noapte,* atît în ipostaza lor romantic-sufletească (întîlnire a sufletului diurn și a sufletului nocturn), cît și în cea arhaică, preluată însă în romantism, a întîlnirii unei făpturi angelice cu un înger căzut. I. Negoițescu a amintit, foarte judicios, în legătură cu acest cuplu, perechea Geraldine și Christabel din poemul lui Coleridge. Alături de Boehme și Swedenborg, el ar fi putut pomeni și „cununia cerului cu iadul“ a lui Blake. Dar să nu strivim, sub povara acestor nume, delicata ficțiune a scriitoarei noastre. Și totuși, încă o trimitere : în construirea acestui cuplu al tinerelor fete în care una — Zoe — este maculată și poartă povara unei jigniri inițiale, iar cealaltă — Ana — este imaculată, imună la atingerea răului, Henriette Yvonne Stahl și-a amintit, probabil, unele profiluri feminine din romanele dostoievskiene. Iată imaginea Zoei, așa cum îi apare Anei, exercitînd asupra acesteia o vrajă ce se va dovedi indelebilă : „Obrazul femeii, foarte tînăr era ca de ivoriu transparent ; ochii verzi, palizi și ei, cuprindeau resemnarea disprețuitoare a animalelor sălbatice prinse în cușcă“. Victimă, de copilă, a unei agresiuni incestuoase, sechestrată, toxicomană printr-un complex al maculării,

ea poartă — asemenea Nastasiei Filipovna din *Idiotul* — nu numai rana ofensei originare, ci și semnul fatal al femeii pierdute care îi pierde pe toți cei ce se apropie de ea. Ea nu se poate regenera prin iubire, căci nu în iubirea ei a fost jignită ci, mai adînc, în ființa ei. De aceea caută un leac în neființă, în droguri.

Opusă ei, asociată ei, Ana este fascinată de vidul nesfîrșit, de plictisul grav, existențial, de secreta demonie care emană din făptura prietenei. Candidă, dar fermă în candoarea ei, ea nu este poluată : va fi ultima care va descoperi secretul oribil al Zoei. Pavăza imaculării o apără în locul malefic al casei în care Zoe stă cu o mamă strident-vulgară, cu un frate debil mintal, casă a demenței paroxistice. Pentru un suflet pur, lucrurile cele mai impure sînt pure. Ana cunoaște cu bucurie forța propriei nevinovății : „O bucurie se strecură în gînduri, și se simți curată, fără pată, ca o flacără". Dragostea curată pentru prietena ei n-o salvează pe aceea, dar o prezervă pe ea însăși. Și, de fapt, prin contactul cu răul, ea devine ea însăși. *Între zi și noapte,* pe nedrept învinuit ori apărat de a fi romanul morfinei, al unui caz morbid, este mai degrabă itinerariul paralel al celor două destine, dintre care unul se îndreaptă iremediabil spre pierzanie, iar altul se găsește pe sine tocmai prin spectacolul teribil educativ al pierderii celuilalt. Din primele ore ale întîlnirii lor, cînd pînzele albe care o îmbracă pe Ana se întîlnesc cu mătăsurile negre ale Zoei, cea dintîi dobîndește o conștiință nouă a identității ei : „Era parcă pentru prima oară că se vede total conștientă de prezența ei, ea, Ana".

Putem privi acest roman — azi lucrul acesta e mai evident decît acum treizeci de ani — și prin perspectiva lumii agonizante pe care o închipuie. Este în această carte o atmosferă fin-de-siècle, pe alocuri foarte marcată. Printre altele, tămîia, săpunurile, esențele scumpe din mansarda Zoei sînt unul din simptomele acestei atmosfere „decadente" în înțelesul fin-de-siècle al cuvîntului. Literar, opera e înrudită cu acele proiecții romanești care uneau voința de cruzime a naturalismului și

complacerea în demonismele unei spiritualităţi oculte, cu romanele lui Huysmans şi Barbey d'Aurevilly. Pete mari de culoare ţipătoare apar în romanul Henriettei Yvonne Stahl, excesele stridente ale unei lumi care moare şi se ştie că moare, vulgaritatea orgiastică a Elenei Mihalcea, mama Zoei, trivialitatea unei societăţi parvenite şi corupte. Lumea ardenţelor spirituale, în care se zbate inocenta dorinţă de dăruire a Anei, dar şi perversa siluire de sine a Zoei, este o insulă în marea sordidă a oraşului de altădată.

Între zi şi noapte nu e deloc un roman desuet, chiar dacă e marcat de un aer de epocă. Pe lîngă virtuţile puţin comune pe care le-am remarcat sau pe care criticii le-au atribuit autoarei acestui roman, să notăm încă deloc neglijabilul dar al coloristului, ca şi simţul aproape negreşelnic al intonaţiei juste.



Dacă în decursul anilor a crescut curiozitatea scriitoarei în explorarea amintitelor zone obscure ale unei spiritualităţi, pare să fi scăzut în schimb interesul ei pentru pitorescul multicolor al lucrurilor lumii acesteia. Din *Marea bucurie* lipsesc aproape cu desăvîrşire acea poezie a lucrurilor eteroclite, ca şi aromele locurilor din *Între zi şi noapte,* chiar dacă eroul, Petre Kristian, îşi atribuie virtutea olfactivă a recunoaşterii diverselor oraşe pe care le-a cunoscut în peregrinările sale, după miros. Dar dacă lumea în care urmărim tribulaţiile acestui jalnic erou e îndeajuns de factice, este şi pentru motivul că ea este o lume a nimănui, a exilului, spaţiul vag al dezrădăcinării. Petre Kristian este un fugar care, la îndemnul soţiei înfricoşate în momentul răsturnării orînduirii din ţara sa, şi-a părăsit rosturile fireşti, a fugit în străinătate. Or, această străinătate în care şi-a pierdut soţia, în care nu-şi află un rost, în care suferă din pricina dorului de ţară, avînd „tristeţea puterii lui neîntrebuinţate“, nu-i oferă decît un simulacru de viaţă şi nici atît. E firesc ca în jurul acestui dezrădăcinat, spaţiul să devină neutru, indiferent. Nimic din atmosfera densă a casei Mihalcea, din vraja ei la care concurau

straniile esenţe malefice, ca şi mirosurile mai pămîntene „de oţet, murături, ceapă, salată de ardei, mîncare", nimic din asocierea sublimului cu vulgarul, în pensionul tern al domnişoarei Luiza Schultze din Berlinul nu mai puţin tern al *Marii bucurii*. Deşi autoarea a dispus şi în acest roman, cu abilitate, desenul unui caz excepţional pe fondul unei vulgarităţi comune. Dar după cum vulgaritatea aceasta nu este agresiv-pitorească, ci banală, tot astfel cazul de excepţie este doar acela al unui biet om sfîrşit printre oameni.

Deşi, în Petre Kristian, autoarea a vrut să încorporeze, fără îndoială, o anumită dispoziţie spre o experienţă spirituală rară. Rămas singur, după ce soţia sa îl părăseşte, aceasta intrînd — cu încuviinţarea lui — într-o căsătorie bigamă, din dorinţa fundamental feminină de a avea un cămin, o casă, de a-şi pune la adăpost viaţa pe care el nu i-o putea asigura, Petre Kristian se retrage într-o singurătate ascetică, alege acea ruptură de toate — anulare a lumii înconjurătoare ca şi lepădare de sine — pe care Meister Eckhart o numea *Abgeschiedenheit*, ruptură ce nu elimină în cazul exilatului nostru tumulturile interioare, un dor al exaltării. Experienţa însingurării se arată, însă, foarte inconsistentă. „Artist" slab, ros de sentimentul culpabilităţii pentru faptul de a-şi fi ratat din laşitate viaţa — prin fuga din ţară, prin iertările comode ale evaziunilor soţiei — el intră într-o comunitate din cele mai comune : o pensiune mic-burgheză. Unamuno făcea apologia *pensiunii* ca loc spiritual, ca centru de viziune asupra universului. Nu acesta e, fireşte, sensul pensiunii domnişoarei Schultze în care cîteva persoane, întrucîtva caricatural conturate vor constitui figuraţia dramei spirituale a lui Petre Kristian.

Există fără îndoială, un subtext al acestei povestiri. În intenţia autoarei, Petre Kristian urmează un itinerar spiritual ca acela al unui alt „Christian" din *Pilgrim's Progress* al lui Bunyan. Dar drumul său nu duce nicăieri, iar exaltările ca şi drama sa se pierd în nisipul derizoriu al neputinţei sale. El nu poate realiza „marea bucurie" cu toate exaltările sale trecătoare — spirituale ori erotice. E un om sfîrşit, care recunoaşte că nu e „în

stare să simtă bucuria dezlegată de omenesc", nici — adăugăm noi — cea legată de omenesc. Ceea ce rămîne este, în cele din urmă, bucuria proaspătă — chiar dacă de la început tarată de viciul îndoielii — a unei iubiri împărtăşite, în descrierea fervorilor căreia Henriette Yvonne Stahl îşi probează din nou, strălucit, măiestria. Ne întrebăm chiar, la sfîrşitul acestor rînduri, dacă acei critici pe care i-am amintit la începutul însemnărilor noastre n-aveau, totuşi, parţial cel puţin, dreptate.

GEO BOGZA

Își amintea, oare, Geo Bogza de cîntecul lui Lynceus, paznicul turnului, din partea a doua a lui Faust, atunci cînd așeza pe frontispiciul ultimei sale cărți titlul, *Paznic de far*? Dar, iată versurile antic-mitologicului erou, al argonautului cu vedere pătrunzătoare, al vigiliei goetheiene:

„Zum Sehen geboren
Zum Schauen bestellt,
Dem Turme geschworen
Gefällt mir die Welt".

Fragmentul acesta din cîntarea celui juruit păzirii turnului, a celui născut pentru *a vedea*, destinat să privească, a celui care se delectează contemplînd cu ochi ageri spectacolul lumii acesteia, i se potrivește ca o deviză emblematică lui Geo Bogza și operei sale. Opera unui *văzător* în sensul obișnuit, de rînd, al cuvîntului, ca și în acela arhaic, biblic. Între reporter și vizionar, în cazul său, distanța nu era prea mare.

O introducere în proza lui Geo Bogza — și nu numai un comentar la ultima sa culegere de texte — ar trebui să stea — așadar — sub semnul lui Lynceus-vigilia. Scriitorul este o conștiință care veghează. Rareori această formulă — care nu este doar o formulă — a corespuns mai din plin faptului însuși al existenței unui scriitor-vigilie, ca în cazul lui Geo Bogza. De aceea nu se putea găsi un titlu mai potrivit pentru volumul care cuprinde ceea ce am putea să considerăm, jurnalul pe

şapte ani de existenţă şi meditaţie ai unui om, decît acela pe care el însuşi l-a ales : *Paznic de far*. Da, Geo Bogza s-a vrut pe sine şi a devenit un asemenea paznic, aşezat pe un promontoriu înaintat al vremii noastre. Veghea este sarcina supremă a unei asemenea vigilii. Dar ce este conştiinţa, dacă nu o stare de veghe, o deschidere a ochiului lăuntric asupra ta însăţi, ca şi asupra celor din jurul tău, pînă departe, peste valurile venind din străfundurile beznei şi lovind picioarele turnului în care ai aprins o lumină. Farul pe o stîncă, înconjurat de nămestiile apei este departe de a fi un turn de fildeş. Paznicul aprinde lumina sa pentru toţi cei care călătoresc pe mare. El nu se închide, ci se deschide *pentru* alţii. El nu se rezervă delicatelor voluptăţi ale spiritului, fără să nu simtă nevoia stringentă a împărtăşirii lor. El este omul care se expune, se comunică necontenit, care trăieşte *în* şi *prin* această comunicare.

Există în orice confesiune autentică, îndrăzneala de a spune *eu*. Un eu care să nu însemne egocentrică preumblare în jurul propriului craniu. Spunînd *eu* — eu am văzut, eu cred, eu doresc — îţi asumi însă o răspundere. Răspunderea alegerii. Geo Bogza îşi asumă în tabletele sale adunate în amplul volum *Paznic de far* răspunderile unui eu lărgit. Printr-o expansiune uimitoare a conştiinţei, aceasta îmbrăţişează locuri şi lucruri, făpturi şi fapte, un univers întreg. În legătură cu toate şi cu totul, scriitorul îşi afirmă poziţia sa, a eului său cuprinzător-înţelegător. Cîte peregrinări implică o singură reflecţie ! Un poet spunea, odată, că pentru a scrie un singur vers trebuie să fi citit tomuri, să fi văzut multe oraşe, să fi cunoscut nenumărate fiinţe. Iată, toate acestea în paginile de poematică fervoare ale lui Geo Bogza. Eul său *participă,* e eminamente *prezent*. Totul îl priveşte de foarte aproape.

Înainte de toate cele ale *firii*. Nimic din ceea ce ţine de natură nu-i este, nu-i poate fi străin acestui om credincios al naturii. O căprioară pe aeroportul din Suceava este pentru el, un semn de bunăvestire : „o căprioară, fragilă şi neaşteptată apariţie într-un asemenea loc, poate însenina sufletul şi poate aduce, chiar pe cel mai

rigid obraz, un zîmbet din vremea uitată a copilăriei. Ca și un pîlc de mesteceni, ca și murmurul unui izvor sau foșnetul unui plop, gingașa ființă poate întregi — și face de neuitat — lirismul și puritatea unui colț de lume". Verbul lui Bogza ia cele mai delicate inflexiuni, emană cea mai intimă căldură a sa, atunci cînd se mulează pe formele gingașe ale firii. Dar nu numai diafanul, grațiosul îl atrag, ci și asprimea frustă, vigoarea formelor uriașe ale unei naturi sălbatice. Un drum de munte (pe un asemenea drum îl vezi urcînd pe Bogza, ca într-un fel de act emblematic dintre cele mai *proprii* ale sale), un drum de munte îi oferă cele mai felurite prilejuri de uimire, bucurie de extatică descoperire a măreției, „a propriei mele măreții — spune el odată —, în măreția mai vastă a lumii, fiindcă este un drum pe care cu timpul dobîndești o statură și o privire de zeu, un drum care te duce pe platouri de unde se deschid priveliști a căror grandoare pare că te aștepta să vii, să te ia părtaș la dimensiunile și sensurile ei". Avînd un dar particular al empatiei, scriitorul comunică cu cele ale firii, și ni le comunică cu o cultică ardoare, fie că e vorba de pădurile de brad, în care nimeni nu poate îndrăzni un gînd ușuratic, cînd le vede încununate de zăpadă, fie că este Orion, steaua nobilă, care iarna se întoarce „ca la o vînătoare de cerbi fantastici", ori e marea, care i-a apărut, odinioară, atunci cînd a zărit-o pentru întîia oară, ca un munte ce urca pînă la cer. Dar sînt nenumărate chipuri ale naturii, ipostaze ale atotcuprinzătoarei, în paginile lui Geo Bogza, care nu exaltă doar farmecele bine știute ori prea neștiute ale lumii văzutelor, ci care apără ceea ce este vulnerabil, ceea ce este amenințat în natură, fondul de putere și puritate al existenței noastre.

Căci nu natura în sine și pentru sine, ci în ceea ce înseamnă ea pentru om, îl pasionează pe scriitorul nostru. Omul, urmele omului în univers — de la pașii însinguratului pe poteca din munte, pînă la urma pașilor omului în praful selenar —, iată ce urmărește, cu precădere, Geo Bogza. „Orice om pe care nu pot să-l iubesc este pentru mine un prilej de adîncă tristețe... Atunci cînd n-am să mai pot iubi pe nimeni am să mor." Această

mărturisire a unui om își are patosul ei deloc retoric. Ea înseamnă convertirea anticului *nihil humanum a me alienum puto,* în dăruire. Dar ce înseamnă, pentru Geo Bogza, a fi om ? Într-un text, de o mare simplitate (rară calitate, ce nu este doar stilistică, ci și morală), scriitorul glosează pe această temă : „A fi om, a te întîlni cu alt om, și a-i da Bună ziua. A fi om, a te întîlni cu alt om și a-l auzi cum îți dă Bună ziua... Nimic mai simplu, dar cît de tulburător și de încărcat de farmecul acestei extraordinare aventuri care este, care ar trebui să fie pentru oricine dintre noi, existența umană." Omul, pentru Geo Bogza, nu este o abstracție, o entitate vidă ; omul înseamnă oameni, înseamnă acesta și acela, un chip bine conturat, o voce, un gest, o prezență. Despre orice ar vorbi „paznicul de far", despre întinderile vălurite ale apelor, despre hăurile cosmice, cuvîntul său se rotește necontenit în jurul unei și aceleiași teme : existența omului. Viața aceasta — cea mai banală, în aparență, mai simplă decît un „bună ziua" atît de uman — este investită de verbul lui Bogza cu înaltele demnități ale supremei valori din acest univers. Orion nu strălucește printre constelații pe firmamentul acestui artist cu strălucirea pe care o are pentru el, chipul unui copil. Despre această lumină a umanului, scriitorul nu ostenește să ne istorisească. Tot ce ține de casa omului, de vatra lui îl interesează. O mărturisire memorabilă, e aceea care pornește de la o amintire și ajunge la o viziune a prezentului în textul *Vatra.* „Realitate fundamentală a copilăriei neamului nostru, vatra a fost o realitate fundamentală a copilăriei mele..." începe acea pagină pentru ca să sfîrșească : „Acum, țara întreagă este o vatră, pe care ard mii de focuri, în jurul unui mare și incoruptibil foc". Țara este o casă a poporului, în această perspectivă. Și casa aceasta, destinele ei îl preocupă în cel mai înalt grad pe scriitor. El ascultă răsuflarea țării, și pagini numeroase, în cei șapte ani cît ține periplul al cărui memorial îl citim în cartea sa, sînt închinate acestui mare flux de vitalitate. Un dialog fundamental este acesta al omului cu oamenii, al poetului cuvîntului, cu cei pe care îi socotește poeții faptei. Porțile de Fier, marile construcții, Teatrul Național, grîul,

porumburile și apele țării, și tot ce mișcă, rîul, ramul, — îl mișcă, îl incită la meditație. Ca pe niște icoane zugrăvite cu o mînă fermă, Bogza ni-i închipuie pe unii dintre cei pe care bătrînii ardeleni îi numeau „bărbații vrednici ai neamului". Un profet-luptător și un martir — Bălcescu, un masiv muntos — Sadoveanu, un zugrav de o rară calitate — Luchian... ! Și atîția alții. Pagini pline de o pioasă venerație le sînt închinate unor mari contemporani : Arghezi, Călinescu, unor coloși ai artelor din lumea largă : Beethoven, Whitman. Ființele oceanice îl atrag cu osebire pe scriitorul nostru, fascinat de ampla respirație a unor opere exemplare. Și, bineînțeles, pietatea sa pentru Eminescu nu are margini. Expresia ei revine iarăși și iarăși în filele cărții aceluia care a împodobit cu flori soclul statuii din fața Ateneului.

Toate acestea nu țin doar de o cultivare a sentimentelor de venerație pentru marile umbre. Gestica verbală a „paznicului de far" este aceea a unui om viu între oameni vii.

Ca sub imperiul unor obsesii dominante, scriitorul revine asupra unor teme, a unor ființe, se reîntoarce pe aceleași urme. Un drum familiar, îndelung și cu drag bătătorit, se desenează astfel. Nu este acesta drumul unei conștiințe ce se descoperă neîncetat, descoperind lumea ? Geo Bogza știe că : „Împotriva urii și a violenței este nevoie de o pedagogie vastă și răbdătoare, de o generală și dureroasă trezire a conștiințelor". Fără nici o pedanterie didactică, el exercită oficiile celui care veghează și caută să trezească conștiințele somnolente.

Spre un loc înalt, asemenea farului, un loc de unde cel care privește vede departe, își îndreptase pașii cu ani în urmă, tînărul Bogza.

La Băișoara, în munții Apuseni, pe tăpșanul din fața cabanei, priveliștea — în unele zile deosebit de luminoase — se întinde pînă departe. Spre nord-est se poate desprinde blocul cenușiu al munților Rodnei, apoi lanțul Carpaților răsăriteni pînă la dunga vînătă a Întorsurii Buzăului ; spre sud se văd vîrfurile din ce în ce mai apropiate, mai distincte între ele ale Carpaților meridionali ; masivul Făgăraș, apoi Retezatul și, pe linia Apusenilor, Detunata, închid cercul muntos care înconjoară

Ardealul. Acolo, pe acel „picior de plai“ din Apuseni, ai intuiţia directă a cetăţii împrejmuite cu ziduri înalte şi metereze dinţate a Transilvaniei. Ai acolo, în mijlocul munţilor Apuseni, ciudata impresie, dublă, că te afli pe circonferinţa înălţată, alpină, a provinciei transilvane şi, totodată, undeva într-un centru imaginar al ei. Apusenii alcătuiesc o „ţară“ înăuntrul unei ţări mai mari, ei înşişi constituind matca unor alte „ţări“ mai mici înăuntrul lor.

Cînd, în 1935, Geo Bogza întreprinde acea explorare a munţilor Apuseni, din care se întoarce cu însemnările *Ţării de piatră,* tînărul scriitor, — care părăsise temerităţile şi revolta poeziei de avangardă pentru cele ale reportajului — are o experienţă cutremurătoare : el descoperă adevărul profund al unei zicale de mult tocite prin repetiţie : „Munţii noştri aur poartă, noi cerşim din poartă-n poartă“. În Munţii Apuseni, cu un ochi mai profund decît acela al gazetarului atent doar la pitoresc, la diversitatea aparenţelor, el remarcă identitatea de destin a celor două elemente preţioase pe care le ascunde — în sensul literar al cuvîntului — această „ţară de piatră“ : oamenii şi aurul. Într-adevăr, atît aşezarea oamenilor în văgăunile ori pe crestele acestor munţi, cît şi dispunerea aurului în interstiţiile rocilor denunţă, în mod egal, cataclisme, istorice de o parte, geologice de alta. Paralelismul între destinul oamenilor şi aurului e manifest îndeosebi în avatarurile exploatării lor în timpul secolelor. Cuceritorii aveau nevoie de aur şi pentru a-l dobîndi aveau nevoie de oameni care să-l scoată la suprafaţă fără ca ei înşişi să devină posesorii lui. Drama istorică a moţului nu se poate reduce, fireşte, la o dramă a aurului. Dacă din vremurile cele mai vechi, mult înainte chiar de acele timpuri istorice la care se referă Herodot, se exploata aurul munţilor Apuseni, locuitorii acestor munţi nu erau cu toţii reduşi la acea robie a muncii subpămîntene pe care numeroşi călători prin aceşti munţi ori istorici scriind pe temeiul relatărilor făcute de călători au descris-o. Herodot amintea băieţi de treisprezece, patrusprezece ani care erau folosiţi în minele de aur din părţile Roşiei-Montane actuale, întrucît galeriile subpămîntene erau atît de înguste încît nu

permiteau decît trecerea trupurilor firave ale copiilor. Iar Geo Bogza mai găsea, în 1935, mine în care nu puteau pătrunde decît copiii. Cu toate aspectele dramatice pe care le ia exploatarea aurului și oamenilor, deopotrivă, scenele pe care Geo Bogza le relatează după coborîrile sale în minele statului sau în cele particulare (*Vercheș, Cîinele)*, semănînd cu imaginile „muncilor" în bolgiile Infernului, totuși existența dură a moțului apare atunci cînd e privită afară, pe fondul aspru al munților de piatră nu acolo, înăuntru, în bezna galeriilor subpămîntene.

Ceea ce ne oferă Geo Bogza este „o imagine dură" a acestei existențe. Nici Teofil Frîncu, moțul din secolul trecut, nici francezul De Gerando, unul din străinii care au descris (de asemeni în veacul trecut în lucrarea sa *La Transylvanie et ses habitants*) aceste meleaguri, n-au proiectat o asemenea imagine a unui ținut și a locuitorilor săi ce suferă, parcă dintotdeauna, „vitregia naturii și a istoriei".

Țara de piatră surprinsă de Geo Bogza în unele din aspectele ei esențiale constituia, înainte de toate, un spațiu al penuriei. E interesant de remarcat că această penurie nu înseamnă propriu-zis mizeria, ci reducerea la elementar, o simplitate a despuierii. De la vechii Daci, de la Agatîrși și, desigur, dinaintea lor, munții Apuseni au fost mereu populați. Nu o populație deasă, ci una risipită pe toate coclaurile acestui ținut cu relieful atît de accidentat. O populație străveche, deci, care și-a păstrat unele din obiceiurile arhaice dar care, mai cu seamă și-a conservat modul de trai, cele cîteva gesturi elementare ale unei existențe fruste. În Țara Moților — observă Bogza — pînă și „sărăcia e aspră și tare ca piatra". În această „țară", penuria nu înseamnă promiscuitatea unor sate mizere din cîmpie. Elementele care constituie atributele vieții domestice sînt reduse la un minim : calul, toporul, furca, un caier de lînă. Toporul e „o unealtă fundamentală" — remarcă Geo Bogza. Observă formele simple, arhaic-elementare pe care le-au luat căsuțele, acareturile, țarcurile moților. Omul face teribile eforturi pentru a-și susține viața sa și alor săi, căci chiar și elementele rudimentare, strict esențiale de

care are nevoie îi sînt refuzate. E trist-exemplară imaginea — pe care ne-o oferă Bogza — a acelui moţ care a trecut peste munţii încărcaţi de zăpadă ca să aducă la tîrgul din Roşia-Montană, pe spinare, o legătură de lemne de foc... marfa lui. Tot astfel, chipul acelei femei care, primind un măr, îl priveşte cu evlavie, mîncîndu-l de parcă ar fi oficiat un cult, s-ar fi împărtăşit dintr-un mister. „Cînd tăia bucata de măr, cu gesturi prevenitoare parcă, buzele păreau că murmură o rugăciune."

O civilizaţie a penuriei se poate asocia cu cultivarea unor superioare valori etice şi estetice. Ţine de etosul populaţiei austere din Ţara Moţilor ataşamentul organic pe care-l manifestă la peisajul montan, dragostea pentru ţinutul lor. Geo Bogza observă acest sentiment prădalnic, dragostea „neajunsă în sfera exprimării, rămasă în adînc, pe fundul vaselor", a moţului care nu poate trăi fără munte. Dar nu numai legătura intimă a tuturor moţilor cu relieful alpin, ci o legătură specială a fiecărui om, cu vatra sa (căci „acolo îşi are locul" — îi spune un moţ lui Geo Bogza) e caracteristică pentru locuitorii acestei „ţări".

Tot pe muntele Băişoarei, de unde se pot urmări contururile îndepărtate ale cetăţii transilvane, se observă o corelaţie între formele şi structurile făurite de mîna omului şi cele naturale. Stînele ciobanilor care urcă vara oile la munte, ţarcurile cu geometria lor simplă fac parcă necontenit aluzie la formele naturii înconjurătoare pe care — probabil conştient le imitaseră sau, mai exact, pe care le asimilaseră meşterii anonimi, făuritorii acestei civilizaţii rurale. Şindrilele de pe acoperişuri reiau dispoziţia solzilor care alcătuiesc conurile de brad, bîrnele, grinzile, drugii sau şipcile stînelor şi ţarcurilor sînt dispuse asemenea rocilor în straturi alcătuind solul pietros al muntelui. Convergenţa formelor *date* şi *plăsmuite* este evidentă : oamenii şi-au integrat perfect rosturile în cele ale firii înconjurătoare. De aici, din această integrare derivă ataşamentul lor la solul munţilor în care trăiesc. Geo Bogza vorbeşte cu o înţelegere particulară a imaginarului, despre „sate crescute pe un granit căptuşit cu aur". Dar aurul a devenit tot mai rar şi oamenilor din această „ţară" le-a mai rămas doar ceea ce au avut

dintotdeauna : piatra. Identificaţi cu piatra aspră a „ţării" lor, ei au dobîndit o duritate pietroasă. Această severitate a imaginei o nota Geo Bogza în carnetul său de drum, cînd descoperea pe fruntea femeii unui moţ : „O agresivitate concentrată şi amară".

De la textele scrise în 1935 şi adunate în *Ţara de piatră,* pînă la cele publicate, patruzeci de ani mai tîrziu, în *Paznic de far,* poate fi urmărit periplul unei conştiinţe-martor. O vocaţie a mărturiei este evidentă la Geo Bogza. Scriitorul face parte din categoria acelor *confesseurs de conscience* al căror loc într-o literatură modernă nu este lipsită de ambiguitate. Şi, înainte de toate, însăşi „specia literară" pe care şi-a ales-o ca modalitate a mărturiei sale, a dat prilejul multor confuzii. Acel „reportaj literar" cum a fost numit scrisul lui Bogza începînd cu prozele sale din *Ţara de piatră,* reportaj pe care scriitorul îl vedea aşezat „sub clopotul de sticlă, luminos al pămîntului", dar care trebuia să se înfrupte înainte de toate din datele imediate ale realităţii şi să le reprezinte, este o falsă categorie literară. Într-adevăr, ca şi romanul poliţist, reportajul nu suferă literaturizarea. Infuzia lirică, evaziunile în imaginar, fabulaţia, meditaţia filosofică pe marginea faptelor, toate acestea se pot grefa pe textul unui reportaj numai sacrificîndu-l *ca reportaj.*

Dealtfel, te poţi întreba dacă Geo Bogza, care părăsea în 1935 „poezia de avangardă" pentru a se converti la jurnalism (căci în noua sa alegere el punea fervoarea unei profesiuni de credinţă) avea cu adevărat virtuţile reporterului autentic. El însuşi mai tîrziu (într-o „scurtă mărturisire", preambul la reeditarea din 1971 a *Ţării de piatră*) îşi va exprima îndoielile în această privinţă : „Ezitînd adeseori în faţa datelor imediate ale realităţii, catarg al unei corăbii din alt secol, căreia îi trebuie mult timp să-şi schimbe pînzele şi direcţia, înclinat spre contemplare şi străbătut de lungi efluvii lirice — lirismul poate fi şi el o piedică, dinăuntru, la ceea ce am numit accesul la realitate — în afară de sinceritatea cu care pornisem la drum, eram lipsit de multe din însuşirile ce s-ar cere unui adevărat reporter". Chiar în afara unei

asemenea recunoașteri, din analiza textelor lui Geo Bogza se poate deduce nesupunerea sa la rigorile particulare, tehnice ale reportajului. Desigur, nu lipsesc dintr-o amplă activitate publicistică, printre numeroase articole, însemnări de călătorie, unele reportaje. Dar nu descrierea „promptă și exactă" a unei realități, nu comunicarea unei stări de fapt îl preocupă, chiar și în aceste texte. Faptele constituie un plan de referință, uneori doar un pretext, pentru o luare de poziție, pentru o proiecție subiectivă. Deși, în 1934, cînd se pregătea să abjure credința într-un lirism absolut, declara într-o *Introducere în reportaj*: „...un scriitor adevărat nu-și va mai permite să se ocupe de el însuși cînd în afara lui atîtea tragedii colective care privesc mase întregi de oameni așteaptă să fie exprimate în scris". Geo Bogza nu se poate îndrepta spre lumea obiectului (*„zur Sache selbst"* — cum îndemna și Husserl) cu acel *sînge rece* al reporterului ce nu se simte implicat în faptul relatat, nici angajat în relatarea sa. El nu se poate pune pe sine niciodată în paranteză.

Nici după convertirea la reportaj. Este adevărat că odată cu renunțarea la exercițiile lirice se poate produce o refulare a narcisismului inițial al poetului. Nu și a lirismului. Departe de o obturare a vînei lirice, contactul cu *realul*, întîlnirea cu obiectele și ființele o vor alimenta din plin, tocmai atunci cînd acea vînă era destul de secătuită prin marea risipă avangardistă. Căci într-o perspectivă bogziană, prăpastia dintre lirică și reportaj nu este nicidecum de netrecut. Senzaționalul jurnalistic îl fascina pe tînărul poet. Poemul, *Misterioasa crimă din comuna Bușteni. Autoritățile au deschis o anchetă*, este una din tentativele sale de a integra poeziei non-poeticul faptelor diverse. Tentativă lipsită de originalitate, după estetica argheziană a transfigurării mucegaiurilor, bubelor și noroiului, ori după altele, mai mult ori mai puțin similare ale avangardei, dar semnificativă pentru ceea ce va constitui, nu peste mult spațiul explorărilor „reporterului". Avangarda încercase într-adevăr o asimilare poetic-literară a actualității jurnalistice. „Jurnalul de bord" futurist avea comun cu reportajul cel puțin foamea faptelor reale. Desigur, *Jurnalul de sex* sau *Jur-*

nalul de chaise-longue ale tînărului Bogza nu manifestă, decît foarte derivat, un asemenea apetit. Poezia aceea a începuturilor vrea să fie mai degrabă mărturia unei „sincerităţi fără echivocuri", proiecţia unei autenticităţi totale, decît o pierdere — fie şi extatică — de sine. Cu toate acestea, în epoca disputelor cu privire la „poezia pură" Bogza pledează pentru salvarea întru poezie a „impurei" realităţi : „Nu pentru paradox, ci pentru stabilirea unui firesc de atitudini, precizez că în cadrul absolut al cuvîntului, intră tocmai acea serie de realităţi, socotite de obicei ca impure". Şi datele brutal de imediate ale realului nutresc poezia. În fond, poetul sfidează o ordine constituită (a societăţii, moralităţii, literaturii), o *provoacă* prin *Poemul invectivă* şi alte poeme ultragiante, după cum, ceva mai tîrziu, va căuta fisurile acelei — sau acelor — ordini, spre a le descrie nu mai puţin provocator. Este adevărat că sfidarea, la nivelul poeziei, se dovedeşte încă benignă, provocarea programatică din cîte un *Poem ultragiant* închinat unei aventuri ancilare nedepăşind virulenţa unei tifle, nonconformiste.

„Scriu despre tine poemul acesta
Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze
Şi să se scandalizeze părinţii lor onorabili."

Nu lirismul avea să fie principala piedică, dinăuntru, la un fel de *vita nuova* a poetului sedus de sirenele realului. Teribilismele juvenile se puteau decanta, dar rămînea o mai profundă structură a unei conştiinţe neliniştite care-şi reclama drepturile. O conştiinţă funciar etică, mai imperios exigentă decît aceea estetică, şi care o va jertfi pe aceasta. Nu intemperanţele unui eu poetic jucăuş, ci tribulaţiile unui eu moral în alarmă vor marca prozele scriitorului matur. În plină frondă avangardistă, o notă anunţa în revista *unu :* „George Bogza devine major. La Buştenari, 10 salve de tun vor împuşca pe D-zeu."

Scrierile lui Bogza revelează o dublă ipostază a scriitorului ca om al laudei şi ca om al revoltei. Fervoarea cultică şi răzvrătirea îşi împart — uneori conjugate — spaţiul afectelor care-i maschează confesiunea. Abia ieşit din fibrele adolescenţei Bogza le prelungea visîndu-se „în perpetua răzvrătire". În spiritul revoltei avangardiste, dar cu o notă particulară simptomatică pentru o

anume constituţie subiectivă, el îşi cultiva „exasperarea". Mult înaintea „tinerilor furioşi", el pleda pentru o literatură a *exasperării totale*, a „exasperării cosmice" : „Scrisul nostru — clama el, în articolul *Exasperarea creatoare* publicat în *unu*, din februarie 1931 — nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci trebuinţă implacabilă de a evada din alta care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei ţări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică... cosmică... pură... Exasperarea ca o pecete a autenticităţii de turmentare". Spiritul împotrivirii îl posedă şi vehemenţa sa nutrită de secrete febre. îşi va căuta la toate vîrstele obiecte pentru a se desfăşura. Nu mai puţin, însă, fervoarea sa latentă. Bogza posedă, precum puţini, acea capacitate a dăruirii, a părăsirii de sine pentru o înaltă cauză, în care vechii greci vedeau esenţa unei virtuţi a *ekstasiei*. Revolta ca ruptură („...tînăr neîmblînzit, haotic, revoltat mai întîi de destinul biologic al lumii") se conjugă cu fervoarea, cu adeziunea totală şi cu dăruire. *Cîntec de revoltă, dragoste şi moarte,* cu formula aceasta a poemului pe care Bogza îl voia „murdărit şi fertilizat de viaţă", s-ar putea intitula multe din prozele sale.

Valorile estetice ale acestor proze sînt determinate de jocul grav, dublu, al revoltei şi laudei. Exasperarea naşte monştri, revolta se satisface pe plan imaginar, prin deformarea grotescă. Ironia se insinuiază pretutindeni şi răzvrătitul practică o artă a batjocurii. Nu mai puţin deformantă este lauda. În imaginarul fertilizat prin adeziune cultică proliferează figurile enorme. Urieşenia, frecventă în fantazarea prozatorului, purcede, aşadar, din voinţa de a carica satiric precum şi din aceea de a elogia himnic. Cît de lesnicioasă este, în mecanica acestei conştiinţe, trecerea de la vituperare la elogiu, de la revoltă la adoraţie ne-o dovedeşte un *Poem petrolifer.*

„Dar voi nu mă cunoaşteţi nici pe mine
fiindcă tot ce v-am spus pînă acum
nu e deloc un ţipăt de revoltă pentru soarta femeilor
şi a sondorilor înşelaţi
ci un început de imn pentru acei care sînt capabili
să mintă, să înşele şi să fure

un început de imn pentru mine şi toţi fraţii mei întru
infamie
eu nu iubesc petrolul cînd ajunge esenţă pură în
eprubete
ci îl iubesc aşa cum iesă din pămînt, murdar şi prin
procedee murdare
îl iubesc cu furie, cu pasiune
şi vreau să cînt rasa teribilă de oameni ai petrolului."

Iată încă o rădăcină, în poezie, a „reportajului". Cîteva din constantele spaţiului imaginar al prozelor lui Bogza apar aici în acest poem : atracţia elementarului, a puterii htonice, infuzia acestei puteri într-o natură umană de o specie particulară ale cărei daruri se preschimbă în blestem. Petrolul, ca o materie teluric-impură (dar distilabilă pînă la cele mai eterate esenţe, ceea ce nu e spre lauda sa din punctul de vedere al reveriei bogziene) este — ca şi piatra, focul, pămîntul ori apa, o *rădăcină,* în sensul lui Empedocle, una din substanţele primare pe care le exaltă fantazia scriitorului nostru. Orice asemenea element are, în spaţiul acesta imaginar, un destin cosmogonic şi antropogonic. Destin turmentat în care naşterea echivalează cu o erupţie, tumultoasă, iar desfăşurarea este apocaliptică. Acel început de imn pentru petrol nu este, în conştiinţa tînărului Bogza decît vestirea unei alte evanghelii a elementelor. Căci iată una din însemnările acelui (deloc futil) *Jurnal de chaise-longue* : „... va trebui să vorbesc altă dată şi cu altă peniţă despre influenţa pe care a avut-o la formarea spiritului meu lumea aceasta de incendii, de permanent spectacol şi respiraţie turmentată. Un peisaj în care totul e mînjit de păcură, dar mai ales sufletele." Impuritatea esenţială a acestui element îi garantează autenticitatea ca element primordial (amestecat oarecum cu toate elementele, „rădăcinile" fiind în această geologie fabuloasă, probabil, într-un îndepărtat arhè, una).

Bogza va coborî în minele Apusenilor sub aceeaşi fascinaţie a materiei primordiale, ascunse, necurate, ambivalente, benigne şi maligne totodată. Şi în acele „funduri de infern" fiecare gram din acea materie elementară este stropită „cu kilograme de sudoare şi sînge". Mai tîrziu, în urmărirea aventurii acvatice (dar antre-

nînd toate elementele) a Oltului, prozatorul insistă, din nou, asupra osmozei fluidelor la care participă apa și sîngele oamenilor. Căci destinul elementelor — ebuliție continuă a cărei încremenire înseamnă moarte — comunică cu acela al oamenilor. Imaginația cosmogonică proiectează avatarurile elementelor sub forma *arderii* sau a *clocotului*. Fie că este de *natura* petrolului, a pietrei, sau a apei, clocotul reprezintă o explozie ce ține de firea abisală. Vorbind despre lumea petrolului : „Dacă s-ar putea găsi o caracteristică definitivă acestei lumi, ar fi clocotul. Dealurile, sondele, aerul, oamenii, totul e în clocote. Vîlvătăi se ridică și aburi. De păcură, de sînge, de sex. Pămîntul plin de furuncule gîfîie, asudă, plesnește, își varsă puroaiele... Pămîntul clocotește de păcură, oamenii de sifilis.“ Clocotul este cel care a dus la o *petrificare* a oamenilor din Apuseni (ceea ce nu înseamnă încremenire, ci — am putea spune — o stare proprie a clocotului pietrii). Răzvrătiții din Țara Moților manifestă același *clocot* originar. („Așezarea oamenilor în Munții Apuseni ține și ea de cataclism...“) Geologia, geografia și istoria comunică, deci, în scenariile vizionare ale lui Bogza. Este exemplară pentru reveria *ebuliției,* în prozele sale, o reprezentare fabuloasă a erupției aurului în *țara de piatră :* „La început, au fost numai straturi sterile, unul peste altul, cum s-au suprapus în urma marilor evenimente geologice. Printre ele, pe un horn larg, a început cîndva să năvălească lava incandescentă. Atunci, între atîtea materii scuipate cu îndîrjire afară, urca și aurul, înspăimîntat și neștiind încotro s-o apuce, tîrît în acea clocotitoare dezlănțuire.“ Răzvrătitul munților urmează aceeași lege, de astă dată a cremenei, mai puternică decît fulgerul fiind în sine clocot, adică „o mare îndîrjire concentrată în ființa lui, esență amară a cîtorva veacuri de iobăgie“, precum Horia.

Desigur Bogza cunoaște nu numai această osmoză a elementelor, ci și o răzvrătire a omului împotriva lor. Horia, Cloșca și Crișan, apoi Iancu, sînt „oameni de piatră și de pămînt“, în care „seva pămîntului urcă de-a dreptul pînă în creier“. Dar moții mai dau și pilda luptei cu firea. E sobru-patetică pagina în care scriitorul descrie lupta femeilor din Apuseni cu cînepa. Supunerea

la fire și supunerea firii îi oferă în egală măsură prilejuri de reverie și fantazare scriitorului. Ciocnirea cu puteri ale firii, în scrierile acestuia, aduce omul într-o ipostază grotescă (mai rar) ori într-una tragică. Chiar și grotescul marionetei poate să aibă o semnificație patetică. Astfel imaginea acelui ins „prins între explozii și electrocutări", a omului care „trăiește zvîcnit, ca picioarele broaștei din experiența savantului italian". Înfrînt în lupta cu forțele obscure, omul este o victimă tragică (*Moartea lui Iacob Onisia*). În jurul lui, Bogza instituie adevărate rituri ale tragediei. Astfel, în acele ruguri de ardere — amintind anticele jertfe ale eroului tragic — pe care țăranii le ridică pe Hășmașul-Mare (în *Cartea Oltului*) pentru vocile lor.

Prozele acestea în care putem descoperi asemenea structuri ale fabulei sînt mult mai mult producte ale imaginarului decît ne-am putea închipui călăuzindu-ne după binecunoscutele intenții reportericești ale autorului lor. Dar literatura aceasta reprezintă nu numai pe planul ficțiunii o subversiune a realului, ci și pe acela al discursului. Într-un text tîrziu Bogza face o confesiune pe care întreaga sa operă o justifică : „Trăind, nu atît în miezul fierbinte al faptelor, cît în propria-mi conștiință evenimentele din timpul vieții mele, obsedat de demnitatea omului și mortificat de degradarea la care a fost supus, cu orice gînd m-aș fi îndreptat spre realitate, ea devenea mai mult un prilej de a mă mărturisi pe mine însumi, necontenita-mi pendulare între revoltă și reverie, decît de a o cunoaște și a o înfățișa în datele ei exacte". Într-adevăr, omul despre care spuneam că nu s-a putut pune niciodată în paranteză, nici chiar (sau, mai ales) atunci cînd se *ek-stazia* pentru altul sau altceva, Bogza e prizonier definitiv al unei firi înclinate să transfigureze, sau redimensioneze realitatea după nevoile spiritului său. Ale imaginației ca și ale afectivității sale, mult mai puțin ale cugetului său. Pe lîngă cele ale fanteziei, *deformările* afectivității sînt mai numeroase dar mai puțin diverse. Ele aparțin unui registru nu deosebit de larg al retoricii pasionale. Ca mărturisitor de conștiință, Bogza are nevoie de vorbirea directă sau mediată. Militantul, polemistul, pamfletarul nu se

lasă, îndeobşte, sedus de prestigiile stilului. El nu uită obiectul — ca şi Arghezi — de dragul cuvîntului. Dar, îndeosebi în anii războiului şi după război (în textele din *Anii împotrivirii* şi cele adunate în *Pagini contemporane* (1944—1956) dar şi în numeroase pagini din *Paznic de far), oratorul* se insinuiază în locul scriitorului. Asemenea predicatorilor Reformei sau pamfletarilor iluminişti, publicistul Geo Bogza propovăduieşte, combate, exaltă, uzează de diversele forme ale retoricii, ca artă a persuasiunii. Elocvenţa sa nu refuză nici un procedeu discursiv, nu renunţă la gestica patetică, la figurile stilului oratoric. Discursuri politice, panegirice, vorbiri encomiastice, vorbiri de aparat („Pagini solemne"), simple invective, manifeste, adevărate omilii, numeroase rechizitorii, pledoarii, niciodată însă conferinţe, pot fi găsite printre textele sale. Discursurile acestea sînt compuse cu voie şi fără voie — conform regulilor străvechi ale retoricii, cuprind argumentări şi refulări, comparaţii, enumerări, ornamente şi mult patos, de unde, fireşte, şi emfază, şi redundanţă. *Exasperarea, clocotul* imaginaţiei nu pot fi desprinse de ritmurile declamaţiei, de tropii discursului cînd metaforic, cînd metonimic. Elogiul sincer („grava bucurie de a cunoaşte un om simplu" — în *Anii împotrivirii)* alternează cu lauda sarcastică (*Elogiul Greierului)*, exortaţia — cu invectiva. Alocuţiunile sînt uneori mascate, dar rechizitoriul sau predicaţia nu sînt mai puţin evidente. Toate viciile urîte de scriitorul-orator sînt refulate, cu puţine precauţii oratorice (*Scrisoare deschisă porcului care a venit la Bucureşti*). Prin oratoria sa, mai demult vitriolantă, mai nou, tot mai mult, imnică, Geo Bogza îşi manifestă condiţia esenţială a sa care este aceea a vigiliei, a „paznicului de far", a conştiinţei în stare de veghe.

OVIDIU CONSTANTINESCU

Nici un romancier din zilele noastre, conştient de limitele artei sale, n-ar îndrăzni să rostească binecunoscutele cuvinte, magnific prezumţioase, ale lui Balzac: „Privirea mea e asemenea privirii lui Dumnezeu... Nimic nu-mi rămîne ascuns.“ Dacă nu mai crede în infailibilitatea privirii sale, dacă nu se mai consideră atotvăzător, nu înseamnă că scriitorul nu mai vrea să închipuie un *spectaculum mundi*. Dar — măsură de precauţie pe care cei mai mari şi-au luat-o în secolul nostru — între el însuşi şi spectacolul pe care ni-l oferă, romancierul delegă ochii unui *văzător* fictiv. Romanul a devenit astfel spectacolul unui spectacol. Pentru ca să-şi vadă eroii (şi să-i facă văzuţi), în unele momente hotărîtoare pentru destinul lor, Proust îl face pe naratorul său, adevărat alter-ego fictiv, să-i pîndească pe fereastră, asemenea unei iscoade. Vedem ceea ce vede pentru noi o conştiinţă-martor, erou necesar căruia nu-i rămîne nimic ascuns. Sau aproape nimic.

Ovidiu Constantinescu urmăreşte şi el prin intermediul unui Ochi, al unei conştiinţe privilegiate, o lume ce devine astfel o *lume-spectacol*. Cît timp privirea aparţine unui copil sau unui adolescent, spectacolul se desfăşoară în voie căci minorul nu e admis printre cei mari decît ca o făptură pasivă ce nu *ia parte* la acţiune, ci vede — iscoadă ideală — ceea ce se petrece. Dealtfel, spectatorul are asupra eroului activ privilegiul unei perspective mai largi. El vede şi judecă. Personajul narato-

rului din *Sfîrșit de spectacol* poate să declare : „Toate personajele dramei ce se juca sub privirile mele iscoditoare — oameni de ale căror gesturi efemere curiozitatea mea își aninase vasta ei pînză de păianjen — își purtau nemulțumirile, nostalgiile și dramele lor interioare..." Delegatul autorului participă, astfel, la spectacol, ca și Ochiul închis în misticul triunghi al romancierului balzacian.

O privire obișnuită să descopere pretutindeni scheme și structuri interioare ar putea să vadă în *Sfîrșit de spectacol* liniile unei clasice construcții în triptic. Într-adevăr, edificiul se înalță într-o primă parte, pregătirea „Spectacolului", culminează o dată cu Concertul, pentru a coborî, ca într-o agonie, într-un „sfîrșit de spectacol". De fapt, *sfîrșitul* — ca o lentă consumpțiune și nu ca un *consummatum est* final — este prezent de la început. Ovidiu Constantinescu închipuie o lume a spectacolului care sfîrșește, în care concertul-spectacol însuși nu are alt rol decît de a revela caracterul sfîrșelnic al lumii. Dar despre această descompunere mai tîrziu.

Romanul abundă în metafore ale spectacolului. Naratorul observă : „Sînt pauze în viață cum sînt antractele la teatru. În timp ce, în fumoar sau în foaiere, spectatorii vorbesc despre lucruri mai mult sau mai puțin străine de piesa jucată, îndărătul cortinei mute, existența eroilor continuă să se desfășoare..." Desigur, sînt „frămîntări și restriști pe care intriga dramatică și dialogurile piesei nu le înfățișează și care rămîn necunoscute nu numai actorilor, dar chiar și autorului". Ochiul naratorului — acest spectator ideal — nu este nici el desăvîrșit. Totuși, vede mult mai multe decît alții ; mintea sa este „ca un album de fotografii". Hazardul îl slujește. Atras de tenebre, descoperă tulburătoare scene ale depravării nocturne : un fost coleg prăbușit pe caldarîmul străzii, adevărata față a altui personaj, odată „masca diurnă" lepădată. Întîlnirile sînt prilejul unor spectacole revelatoare : „În mai puțin de un ceas trăisem o serie de împrejurări tulburătoare, viața îmi îngăduise să arunc din fugă o privire în adîncurile nebănuite ale mizeriei omenești..."

Ca și Naratorul lui Proust care-l vede pe baronul Charlus întîlnindu-l pe Jupien, Naratorul lui Ovidiu Constantinescu descoperă viciul asistînd la epifania sa spectaculară. Uneori, spectacolul e imaginar. E admirabilă scena — de asemenea nocturnă — în care el își proiectează tabloul presupus al unei seri de intimitate domestică între personajele pe care le urmărește cu o pasionată atenție, cuplul Tăntica-Alexandru. Scena pe care o modifică „mintal" e întreruptă de un alt spectacol „real" de astă dată, văzut pe fereastră, spectacolul deambulărilor unei prostituate în căutare de client.

Naratorul lui Ovidiu Constantinescu e, așadar, un *spectator* dorind să vadă totul (chiar și pe sine însuși dormind) ; el pendulează între proiecțiile imaginației sale (adevărate obsesii, cum e aceea a figurii unui dansator învîrtindu-se ca o sfîrlează în sunetele primăvăratice ale *Pastoralei* lui Scarlatti) și scenele văzute de el. El are conștiința lucidă a condiției sale : „Poziția mea este... de spectator aparent obiectiv". Să reținem acest *aparent*. Naratorul este un personaj destul de discret cu sine însuși, care nu-și etalează sentimentele. O anumită timiditate, scrupule uneori excesive, o cumințenie precoce, ușor bătrînicioasă, un estetism delicat îl caracterizează. Neutralitate, voită de autor, a unei conștiințe-martor ? Privit atent, Chipul Naratorului ne prezintă — oarecum în filigran — imaginea morală a unei incertitudini, a unei sciziuni de conștiință extrem de interesantă. S-ar putea spune că romanul lui Ovidiu Constantinescu ascunde o taină al cărei cifru se revelează doar urmărind ceea ce putem numi *proasta conștiință* a Naratorului imaginar.

Spectator „*aparent* obiectiv", acesta știe că „obiectivitatea înseamnă detașare și la urma urmei indiferență". Or, Naratorul e departe de a fi indiferent. El *participă* la spectacol, în sensul plenar al acestui cuvînt ; participarea e pasiunea lui. Ceea ce vede, cei pe care îi urmărește, constituie însăși viața lui. În formarea spiritului său, a personalității sale (*Sfîrșit de spectacol* ar putea fi privit ca un *Bildungsroman),* tînăra lui mătușă, Tăntica, și pianul joacă un rol deosebit. „Tăntica și pianul... o singură noțiune... o latentă și statornică fascinație."

Gelozia sa, de adolescent, aversiunea mocnită, disprețul pentru Alexandru, iubitul Tănticăi, sînt evidente. Mai ascunsă și mai profundă e o anumită conștiință rea a celui prezervat. „Mă simt parcă vinovat că sînt teafăr..." „...că am cel puțin iluzia de a fi împăcat cu mine și cu viața". E firesc ca spectacolul să aibă proasta conștiință a celui care nu riscă nimic, urmărind dinafară drama pe care alții o trăiesc. „M-am lăsat furat de interesul unui spectacol imaginar" — mărturisește el — „și acum mă trezesc cu încheieturile amorțite cu ochii încețoșați". Nu e în vocația asumată a privitorului o „secretă lașitate"? Nu este, oare, în acea perspectivă a lumii ca teatru (ne amintim cuvintele acelui nebun al lui Shakespeare: „Lumea-ntreagă e-o scenă și toți oamenii-s actori"), în acea degustare vizionară a experienței altora, o falsă trăire? Conștiința vanității estetice a situației sale îl tulbură pe Narator: „în cazul meu actul gratuit se rezumă la gratuitatea unui spectacol pe care-l privesc dinafară, de dincolo de rampă". Ovidiu Constantinescu știe prea bine că *a vedea* e tot atît de plin de riscuri și, deci, de răspunderi ca *a te face văzut*. Poate că aviditatea celui care caută să descopere, să vadă fața ascunsă a celorlalți e tot atît de vicioasă ca și dorința de exhibiție, de despuiere a altora. Naratorul meditează dealtfel asupra acestei tendințe de *a se da în spectacol,* întrebîndu-se dacă „dorința de exhibiție nu este o aberație ori un viciu care se cuvine să fie ispășit".

Așadar, poziția Naratorului, a acelui „spectator aparent obiectiv", nu e lipsită de ambiguitate. Departe de a fi indiferent, el urmărește acțiunea și așteaptă deznodămîntul, cu „o curiozitate deloc inocentă, fiind lucidă și deci avînd un dram de cruzime" — cum însuși recunoaște. Băiatul cuminte, deștept, cultivat, vlăstar ocrotit al unei familii burgheze, ferit, parcă, de apetența spre excese, e atras, totuși, de monstruos, de urît, de vicios, de tot ce e tenebros. Vezi lucrurile pe care dorești să le vezi (ori cele de care ți-e teamă). Conștiința-martor din romanul lui Ovidiu Constantinescu are ceva din puterea vizionară a unei Casandre care *vede* destinul crîncen al altora, știe și profetizează singurătate, prăbușire și jale, căci ea însăși e singură și îndurerată. Naratorul devine

unealta destinului, spectatorul organizează el însuși spectacolul. Propria sa singurătate o proiectează asupra celorlalţi pe care în imaginaţia sa încearcă să-i adoarmă, după ce îl închide pe fiecare în singurătatea sa. Înţelegem acum acea tulburare a conștiinţei tînărului prezervat, ameninţat de obscure puteri din afară și mai ales din el însuși : „Nu cumva eu însumi sînt acela care a distribuit rolurile, dozîndu-mi simpatia și antipatia în raport cu fiecare din ele ?“ De aici, acea remușcare finală, cînd drama se va fi consumat, cînd moartea va aduce o rezolvare prin ireparabil. Cel care *vede* sfîrșitul înseamnă că-l dorește, deci răspunde de el atunci cînd, iată, se arată cu chipul său tragic. „Nu sînt vinovat. Nu vreau să fiu, nu trebuie să fiu vinovat.“ Cu aceste cuvinte ale Naratorului se încheie romanul. Dar vinovăţia — cum însăși remușcarea ne-o amintește — nu poate fi eludată cu voia.

Această dramă a conştiinţei spectatorului-actor — cu o foarte subtilă discreţie tratată de Ovidiu Constantinescu — face din romanul său unul din prea rarele romane românești în care problematica etic-existenţială primează asupra oricărui pitoresc, de orice natură. Raportul dintre Narator și cele narate de el e revelator pentru o altă relaţie, aceea dintre autor și opera sa. *Sfîrșit de spectacol* purcede, fără îndoială, dintr-o dezbatere deloc comună a conștiinţei creatoare. Acesta e unul din motivele care ne fac să credem în durabilitatea sa, întrucît valoarea unei opere depinde în primul rînd, de nivelul intenţionalităţii care a prezidat la nașterea ei.

Am arătat că o anumită umbră a *sfîrșitului* acoperă de la început peisajul, personajele romanului. Tăntica — graţioasă siluetă feminină, amintind eroinele romantice visător-pasionate, „plantă clorotică, sortită să trăiască în penumbra unui salon somptuos ori la lumina artificială a becurilor, o plantă ale cărei mlădiţe încearcă să se prindă de impalpabilul păienjeniș al artei“ — Tăntica este întruchiparea însăși, „simbolul viu al melancoliei unui sfîrșit de spectacol“. Suflet stingher — nici orgolioasă ori mare umilă a romanelor rusești, nici bovarică după clasica formulă — ea are orgoliile, umilinţele, bovarismele estetice ale unui artist. Sensualitatea ei e fil-

trată, transpusă printr-o contemplaţie erotic-muzicală. Scriitorul a desenat profilul acestui personaj feminin — unul din cele mai frumoase din literatura noastră — cu un penel delicat, înconjurîndu-l cu o aură muzicală. Dacă uneori referirile, comparaţiile Naratorului păcătuiesc printr-un excesiv culturalism (Tăntica are, pentru el, ceva din Hedda Gabler etc.), în schimb evaziunile contemplativ-erotice ale femeii în lumea muzicii, transfigurarea prin sonurile wagneriene a imaginii bărbatului iubit, sînt pagini de o mare virtuozitate. În tandreţea cu care Naratorul, şi prin el autorul, o urmăreşte pe Tăntica, se amestecă o anumită doză, binefăcătoare, de ironie. Obiectul contemplaţiei femeii este cu totul nevrednic de efuziunile ei muzical-erotice.

Citind romanul lui Ovidiu Constantinescu ai satisfacţia de a găsi încă un argument pentru a desminţi acea afirmaţie a lui G. Călinescu, după care „oraşul românesc e lipsit de orice turburare, de orice ispită pentru suflete". *Sfîrşit de spectacol* e un excelent roman *urban*. Acea mică burghezie bucureşteană, circulînd cu tramvaiul, după primul război mondial, cu case în strada Toamnei ori în parcul Filipescu, cu saloane vetuste în care sînt „fotolii bătrîneşti de catifea măslinie, cu ciucuri la poale", nu e deloc o faună alcătuită din „oameni stingheriţi de viaţa de oraş" (Călinescu) rîvnind înapoi, spre obîrşiile rurale. Desigur, nu e o burghezie coruptă prin vechime, decadent rafinată. Dar e îndeajuns de veche, de înrădăcinată în caldarîmul oraşului şi între zidurile caselor cu marchiză, pentru ca să simţi în odăile acestora apăsarea atmosferei în care plutesc miasmele spaţiului închis, parfum vetust, deloc al prafului care e şters cu grijă de pe mobile, ci, mai curînd, al unei dulci descompuneri.

Mici mistere sînt întreţinute cu grijă, personaje bizare circulă undeva prin oraş — omul cu cravata violetă, domnişoara Mărăcineanu „magiciană modernă şi domnişoară bătrînă, jumătate maniacă, jumătate poetă..." Aristocraţi blazaţi, obosiţi ori cultivînd snobismul „democraţiei", parveniţi, corcituri „cu sînge amestecat şi cu averea agonisită prin speculă" mişună în acest oraş. Burghezia — din casa Bunicăi, a cărei fiică, Tăntica, trăieşte cu Alexandru — a renunţat la multe convenţii şi ruşini.

Un adevărat cerc vicios, închis (cum recunoaşte Naratorul), leagă între ele personajele Spectacolului. Bunica bătrînă îşi asumă greu propria senectute, admite concubinajul fetei sale cu un bărbat nevrednic, a cărui frumuseţe virilă o seduce şi pe ea. Familia suferă o oarecare declasare, casa bunicii fiind cercetată doar de personaje a căror situaţie socială e dubioasă : doamna Moretti, cîntăreaţă ratată, sau acea prodigioasă făptură, rudimentară, stupidă, extrem de pitorească, Sia. Nu, desigur, nu e o societate care piere, o burghezie muribundă, nu e un „sfîrşit de veac" în Bucureşti, ci o agonie locală, un spaţiu închis, al unei familii burgheze. Pînă şi micul funcţionar la percepţie, elementar şi obtuz, Alexandru, bărbatul prea-frumos, e un ales al sleirii, al degradării şi al morţii timpurii. Din primele pagini ale romanului îl vedem şezînd „ca într-un sarcofag, întruchipînd propriul monument funerar". Toată această lume ne oferă un spectacol urban, cu toate micile ori marile mizerii ale unei vechi societăţi citadine. Romanul lui Ovidiu Constantinescu se adaugă la acea stirpe (din care porneşte, de fapt) a romanului orăşenesc român, lumea eroilor săi fiind aceea a *Crailor de Curtea-Veche*, a ciclului Halippa şi a Otiliei, stirpe care dezminte cuvintele lui Călinescu după care „noi nu vom putea da multă vreme decît Ioni".

Ovidiu Constantinescu are curiozitatea moralistului şi, uneori, aciditatea lui. „Dacă aş putea să smulg masca estetică pe care am pus-o vieţii lui, să gîndesc strîmb, vulgar, să văd lucrurile fără retuşuri, în lumina unui adevăr necruţător !" Aceste cuvinte ale Naratorului par o sinceră mărturisire a autorului însuşi. Bucuriile estetice abundă în roman. Se face multă muzică şi bună. Tăntica obişnuieşte să se exprime, să comunice cu Naratorul, să-şi dreneze emoţile prin fluxurile muzicii. Un rondo de Mozart, studiul revoluţionar al lui Chopin, *Pastorala* lui Scarlatti pe care, ascultînd-o, Naratorul e cuprins, firesc, „fără nici o justificare", de „o fericire limpede, naivă", toate acestea, şi altele încă, joacă rolul graţios ori patetic al „măştii estetice". Dar masca e firesc să-şi descopere caracterul factice. Tăntica îl învăluie pe iubitul ei Alexandru în vălul ideal al unei muzici erotice. Arta se pierde astfel în vulgaritate. Parsifal e beat. Înainte chiar ca bu-

buitul roţilor de tren să sfărîme definitiv „armonia“, ea se spărsese de atîtea ori, cînd „marea pasiune wagneriană a Izoldei eşuase la picioarele unui Tristan alcoolic şi mediocru, ce îşi petrecea nopţile în braţele unor prostituate vulgare“.

Muzica în economia romanului lui Ovidiu Constantinescu joacă rolul de mare metaforă a *trecerii*, a timpului pierdut ca în summa lui Proust. Pe de o parte, ea e o formă de expresie a patosului reţinut în spaţiu închis, pe de altă parte e o încercare de evadare, de mîntuire. Zadarnică tentativă, mîntuire eşuată. Arta e folosită ca un substitut al vieţii şi se revelează ca atare. Naratorul înţelege că, deşi el însuşi e un fidel al muzicii prin care sufletul său comunică cu acela al Tănticăi, casa Bunicii e un „fals templu, în care arta este folosită drept pretext pentru cele mai dubioase mixturi“. Arta eşuează nu numai în faţa spiritului opac al actorului Alexandru, al Siei, ci şi în sufletul însuşi al artistei care abuzează de muzică, folosind-o ca pe un adjuvant erotic. Concertul pe care-l dă — culminare a romanului, superb capitol de antologie — e văzut ironic prin prisma Siei, debila mintală, „absorbită de sacerdoţiul împlinit pe scenă“. Ameţită de aplauze, de gloria efemeră a Tănticăi, de zgomotul sălii, gata să o socotească pe pianista în triumf drept un alter-ego al ei, Sia „are impresia că se înalţă spre un cer al minunilor“. Totul se contopeşte în ea : „E simbol pur al stărilor muzicale, e Tăntica, e pian, e lumină, e zgomot confuz, e toată lumea aceea ridicată în picioare“. Se va petrece, oare, minunea ? Se va lumina bezna acestui spirit, fulgerat acum de luminile Artei ? Au început aplauzele şi Sia revine „la ponderea şi liniştea ei de obiect casnic“. Nu există o înviere. Arta e o resurecţie factice, un entuziasm pasager. Cînd Naratorul se întreabă : „O existenţă nouă ? Dar e cu putinţă oare aşa ceva ?“ — el ştie prea bine că nu arta e cea care îi va mîntui pe cei închişi în templul ei fals !

Estetismul nu implică doar o incoercibilă atracţie a frumosului, ci şi o seducţie a urîtului, a hidosului. Autorul *Sfîrşitului de spectacol* reflectează asupra urîtului, asupra atracţiei bizare pe care o exercită asupra sa monstruosul : „poate că există chiar o perfecţiune a urîţeniei

cu legile ei proprii de simetrie". Degradarea umană, sufletul nocturn, locurile tenebroase (în copilărie, penumbra ca un fond de apă adîncă a holului, sau podul, prilej de aventuri şi nebănuite descoperiri) îl atrag. Eroii săi sînt abulici, vlăguiţi, abrutizaţi de băuturi, figuri oribile, intoxicaţi ai artei sau erosului. Barza împăiată — simbol grotesc al „dragostei" dosit în podul bunicii — se descompune şi din spinarea plesnită curg tărîţele. Scriitorul excelează în aceste imagini ale decompoziţiei, ale sleirii şi lentei agonii. Lumea „sfîrşitului" e identică cu aceea a haosului primordial, „cu reptile monstruoase şi lubrice".

O lume a sărbătorii, a spectacolului *rîvnit* în zadar. Sînt adeseori în textul lui Ovidiu Constantinescu aluzii la vagi „nostalgii" şi „presimţiri". Nostalgie „atît de vagă încît scapă cu o lunecare de ţipar din reţelele analizei". Totul e îmbăiat în această nostalgie. Ea nu se îndreaptă însă — ca la Proust — spre trecutul abolit, nu e un regret al paradisului pierdut. Această „nostalgie" e mai curînd o „presimţire", o nostalgie proiectată în viitor, după ceva ce n-a fost niciodată, o fericire posibilă a sărbătorii dorite. Dar „spectacolul" nu e *acea* sărbătoare. Nu amintirea trecutului — ca în *În căutarea timpului pierdut* — ci uitarea e căutată. „Cînţi zece minute la pian şi ai uitat. Ieşi puţin în ploaie şi ai uitat. Foarte bine, viaţa înseamnă mişcare, e o continuă primenire".

Aparent, sînt în romanul lui Ovidiu Constantinescu similitudini cu opera lui Proust. Ele sînt superficiale. O anumită aplecare a scriitorului către comparaţiile sugestive poate să vină din această structură stilistică atît de frecventă în *À la recherche du temps perdu*. Iată asemenea comparaţii (dealtfel ingenioase) : Operaţia mintală pe care Naratorul se străduieşte s-o facă „este tot atît de trudnică — aproape imposibilă, — ca efortul restauratorului de tablouri, care se căzneşte să scoată la iveală de sub crusta unei picturi mediocre imaginea gingaşă a *Primăverii* lui Botticelli" ; tot el aşteaptă deznodămîntul unei operaţii „aşa cum ar fi urmărit la cinema goana oarbă a unui tren ce a pornit cu viteză pe o linie moartă" ; o înclinaţie spontantă e asemuită cu „ceea ce în ştiinţă se numeşte valenţă atomică sau afinitate chimică,

iar în vorbirea curentă este ilustrată prin expresia «e genul meu»" ; înfăţişarea Bunicii a trecut în decursul anilor prin mai multe ipostaze „repetînd în mic ciclul evolutiv al vieţii pe pămînt, ciclu care, pornind cîndva de la graţioasa balerină a mărilor, meduza, a ajuns în cele din urmă la primul antropoid" etc., etc. În afară de asemenea indicii ale unei atente şi repetate frecventări a universului proustian, nu poţi afla alte corespondenţe între romanul lui Ovidiu Constantinescu şi summa romanescă a *Timpului pierdut*. Chiar timpul este altul la scriitorul nostru. Şi nu numai ca dimensiune, ca perspectivă temporală a Naratorului, ci şi ca timp verbal folosit. În locul imperfectului proustian, avem aci prezentul. În locul acelui : „...la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait", avem : „mă trezesc brusc, ca şi cînd aş fi auzit prin somn o şoaptă care mă chema". Prezent continuu pe care nu-l putem chema, în acest roman al „sfîrşitului de spectacol" decît *prezentul spectatorului*.

DOMINIC STANCA

Ca și harul, duhul Povestirii suflă și pogoară unde vrea. Pentru motive multiple, dintre care numai unele de ordin estetic, acest duh a dezertat din proza contemporană. Semnul cel mai evident al acestei dezertări îl oferă lipsa plăcerii de a povesti pe care o manifestă prea multe din narațiunile timpului. Naratorii își ascund îndeobște această inapetență folosindu-se de diferite alibiuri. Duhul povestirii nu poate fi însă nici mimat, nici înlocuit.

Povestirile lui Dominic Stanca vădesc înainte de toate o voluptate rară a istorisirii. Aceasta nu privește doar o latură subiectivă a fabulației, ci o anume participare simpatetică a naratorului la cele narate de el. Există două moduri ale unei asemenea participări, amîndouă încercate din timpuri străvechi de poeții și povestitorii populari. Pe de o parte, este modul de evocare baladescă (în același timp invocare a unor eroi exemplari). Pe de altă parte, este modul unei povestiri aparent mai detașate, dar implicînd tot timpul pe Narator sau pe Naratorii fictivi (de tipul Șeherezadei și al nenumăraților povestitori secunzi din cele *O mie și una de nopți).* În prozele lui Dominic Stanca găsim ambele modalități narative : cel „baladesc" în *Roata cu șapte spițe* și în *Tulnicele Iancului,* și acela al „cronicii", sau pseudocronicii anecdotice în *Hurmuzul jupîniței.*

Istoria a incitat verva povestitoare a acestui scriitor. Dar nu putem subsuma prozele sale speciei hibride a is-

toriei romanțate. De asemenea, lecția lui Sadoveanu a fost asimilată de el și uitată cu folos. Hronicele sînt tratate cu multă libertate. Dacă în cele două cicluri transilvane, adunate în volumul *Pentr-un hoț de împărat...*, tragedia istorică este proiectată într-o narațiune aluzivă, naratorul vizînd o esențializare a istoriei, în „pseudocronicele moldovenești", din volumele *Hurmuzul jupîniței*, comedia umană oferă substanța unor apocrife istorice.

În povestirile din jurul marilor răzvrătiți ardeleni, cîntarea înlocuiește hronicul. Aceasta nu înseamnă că poetul Dominic Stanca l-a refulat pe prozator. Nici o imixtiune lirică în aceste texte, care, totuși — în simplitatea materială, foarte concretă a reprezentărilor — emană fervoarea oarecum cultic-poematică a unor balade. Și totuși între autenticele poeme baladești, închinate de Stanca lui Pintea Viteazul, și aceste istorisiri din ciclurile lui Horia și Iancu, deosebirea nu este doar strict formală.

Ceea ce conferă povestirilor din *Roata cu șapte spițe*, ca și celor din *Tulnicele Iancului* o aură mitic-legendară este unghiul ingenios ales de povestitor în închipuirea ficțiunilor sale. Acestea sînt toate axate, firește, pe chipurile luptătorilor-martiri din Țara Moților. Dar nicăieri nu apare nici Horia, nici Avram Iancu. Arta lui Dominic Stanca este de a constitui prezența epică a acestor eroi, paradoxal, prin absența lor. Ceea ce apare sînt gesturile, cuvintele, ființele și faptele celor prin care și pentru care există Horia și Iancu. Îi vezi pe aceștia în cele mai mărunte, mai umile făpturi, în gîndurile, năzuițele, nădejdile și deznădejdile moților, niciodată față către față. Prin acest joc al reprezentării aluzive, chipurile eroilor aleși sînt în același timp oglindite în cele apropiate ale semenilor lor pentru care s-au jertfit, și proiectate într-o depărtare mitic-legendară. Nici o exaltare patetică, nici o aureolare festivă în aceste proiecții. Nimic titanic, gigantic în făpturile acestea fabuloase. Dimpotrivă : ceea ce vedem este mișcarea oamenilor de rînd, a celor mărunți. În cîteva zeci de pagini mai mult decît în sutele închinate de Liviu Rebreanu „Crăișorului", ori de Oscar Walter Cisek revoluției țărănești din Țara Moților, Dominic Stanca surprinde fiorul însuși al răzvrătirii înfiri-

pîndu-se, crescînd, trecînd de la un om la altul, cuprinzînd satele, cătunele pierdute în munţi, mişcînd munţii. În sat umblă vestea că un om din Albac a plecat la împăratul ; un ţăran este prins cu securea în pădurea domnilor din Zlatna, şi-i dus să i se măsoare douăzeci şi cinci de vergi... iar nevasta se întreabă dacă omul acela din Albac s-o fi întors de la împăratul, sau nu s-a întors *(Spiridon)*. Tot mai mulţi vorbesc despre Ursu Nicola, zis Horia. Unul, pe moarte, îi trimite prin nevastă flinta sa, „blagoslovită de schimnicul Visarion de la Prislop", dar surprinsă de jandarmi bătrîna e răpusă *(Flinta lui Dămian)*. Tot mai mulţi îl caută pe Horia ; chiar şi cei care se codesc, ca popa Zevedeu din Junc, sînt convertiţi ca prin minune *(Hora cea mare)*. Povestitorul excelează în surprinderea acelor amănunte infinitezimale care răstoarnă şi precipită destinele. Ca pilitura de fier în jurul polilor magnetului, tot astfel se adună, se leagă credinţele, vrerile, faptele. Pînă la dezastru. Şi dincolo de el. O istorisire antologică este aceea cu care se încheie *Roata cu şapte spiţe* : „opincile". Un ţăran din Prisaca dus de stăpînire cu gloata la Bălgrad pentru a asista la încrîncenata zdrobire pe roată, singur, după execuţie, zăreşte pe scîndura eşafodului, opincile lui Ursu Nicola. Le ia cu sine („Să le încalţ nu-s vrednic" — îşi spune el) le duce acasă. Le ţinea sub icoană şi se uita la ele ca la moaştele sfinte. Încearcă la Paşti, să le încalţe, dar nu se îndură, nu îndrăzneşte. De Rusalii le încalţă din nou ; nu le leapădă, însă la biserică nu se duce la parastasul pentru Horia. În zori, în schimb, porneşte cu ele în picioare la drum, strigîndu-i, în urmă nevestei : „Mă duc la Viana !" Unde putea să-l poarte opincile lui Horia dacă nu pe aceeaşi cale a căutării dreptăţii pe care o bătuse el?

O „Ţară de piatră", cu toată omenirea ei umilită şi obidită, dar plină de rîvnă, gata de jertfă, într-o proză mult mai patetică, mai plină de un patetism al faptelor (nu al discursului), decît versiunea publicistică din cartea lui Geo Bogza, ne apare în cele două cicluri ale naraţiunilor lui Dominic Stanca. Povestitorul este un rafinat al detaliilor revelatoare, este un excelent observator şi cunoscător al vechii mentalităţi ţărăneşti din Apuseni. Eposul său este una dintre cele mai grave viziuni asupra

măruntelor și marilor fapte ale oamenilor din Ardeal. Caracterul voit apocrif al „pseudocronicilor moldovenești“ din *Hurmuzul jupîniței,* îi oferă scriitorului ocazia demonstrării unei virtuozități în arta pastișei. Mim al cronicarilor pe care i-a citit din doască în doască cu multă atenție, nu imitator al lor, pastișa lui Dominic Stanca este în același timp o caricare grotescă a gesticulației fals-„istorice“, și o parodie stilistică a istorisirii cronicărești. Dublu joc în care ironia, umorul dizolvă solemnitatea deșertăciunilor omenești ca și a vorbirii despre ele, regizînd o dublă comedie a faptelor și a vorbelor.

Filosofia cronicarului, melancolic-resemnată — „nu sînt vremile sub cîrma omului, ce bietul om supt vremi“ — constituie un laitmotiv subiacent al celor mai multe din aceste povestiri. Paramon sin Nastu, sin Neagu, sin Dragu, sin Deateleu, sin Mihăilă bătrînul se plînge că fratele său Dănăil devenit „globnic“ al lui vodă, împreună cu o ceată de „strîngători și globnici“ peste care s-a semețit ca jupan, îi pradă pe ai săi, globindu-i, și procopsindu-se fără rușine *(Jalba lui Paramon).* Istrate Nan, om necăjit, trăind din ce-i aducea o piuă de zdrobit semințe, mînată cu apă, se află prins, în împărțirea Moldovei, pe care o fac urmașii lui Alexandru cel Bun între o țară de sus și alta de jos, dar mai exact este prins în piua nerușinată a istoriei, necruțătoare cu cei mici *(Piua lui Istrate Nan).* La fel — într-una din cele mai savuroase dintre aceste false cronici, în *Oile Ducăi-Vodă* — vrednicul cioban Calomfir pe care cinstea sa și mai curînd necinstea mărimilor îl pierde. Mai e și cîte un răzvrătit, cum e Ionașcu, cel născut din mamă țărancă și tată voievod, care pornește cu o ceată de oameni și o mie de boi moldovenești să cucerească scaunul Țării, dar cade în luptă, jertfă ironică a istoriei, „între broaște, încîlcit în mătase“. Și mai e nebunul, vizionarul Vasion, dascăl care propovăduiește Unirea țărilor române. „Privit de aproape Vasion semăna c-un mesia, un mesia din a cărui tîrsoagă de barbă se revărsa în lume o nouă credință. Privit de departe, semăna cu un corb, cu un corb fantastic, dănțuind în zăpadă, aducînd lumii semn sau blestem...“ Dar tragedia istoriei țărișoarelor

dezunite, ca și parodia naivității hronografelor este adunată, ca într-o mică sumă, în *Adevăratul letopiseț al lui Enaki Vătaful.* Domniile multe ale lui „Duca Vodă“, alternează cu cele ale lui „Grigore Vodă“ și ale lui „Ioan Vodă“ (frate geamăn al celui dintîi) ca într-un carusel, de-un umor negru. Iată din cronica celei de-a doua domnii a lui Grigore Vodă o mică mostră a bunătăților unei domnii, și a calamităților ei : „Acest domn multe bunătăți a făcut în noua domnie. Așa, de-o pildă, și-a făcut case noi pe dealul Galatei, cu foișor ca de Țarigrad — și roșu, și verde, și galben — și mergea acolo de se eglendisea cum s-ar zice, adică petrecea cum s-ar spune. Și mai făcea și joc de halcă, adică punea pe boieri să țintească printr-o roată de fier. Și multe primblări făcea, și unde poposea și masă întindea. Și chema pe boieri să petreacă cu dînsul și petreceau cu cîntece dintr-acelea care nu se pot scrie, că nu-s de grăit. Și s-a făcut și cutremur în zilele sale, și multe zidiri s-au năruit la pămînt, între care și Golia săraca, pe care taman o dregeau, cum era arsă din focul iscat de copil. Și cînd i-au scos de sub pietre pe meșteri nu se mai osebeau între dînșii, trei zile cît au zăcut și s-au turtit ca scoverzile. Și tot atunci s-a arătat și ciuma. Domnul s-a mutat la Socola, iar doamna Zoița și beizadelele s-au ferit de ea la Țarigrad. Și ciuma se întindea peste tot ca o ciumă.“

Falsa cronică nu poate evita mica cronică a aventurilor galante, hrana dintotdeauna a „novelierilor“. Anecdotele bocacești din novelierul lui Dominic Stanca (mai ales *Hurmuzul jupînițeí*, dar și *Sora Aspazia* ori *Săptămîna Tudoriței),* cu o intrigă ingenios înnodată, excelează prin umorul unui artist care prețuiește mai mult jocul delectabil al cuvintelor, decît acela al schimelor și gesturilor. Căci anecdota, pentru el, este doar un pretext pentru o comedie a limbajului.

ŞTEFAN BĂNULESCU

Geografia pustei îndeamnă la o estetică a vidului. Este însă, compatibilă arta prozei, a *vorbirii despre*, cu o asemenea estetică? Reprezentarea relevează dintotdeauna plinurile de pe scutul lui Achile. Golurile se pierd în umbră, sînt cel mult presupuse, bănuite şi uitate. Despre nimic, arăta un gînditor, nu se poate spune nimic.

Este în proza lui Ştefan Bănulescu o sfidare a *nimicului*. Pe acest artist (vom vedea de ce, mai mult decît alţi prozatori ai anilor noştri, el merită acest titlu) îl fascinează golul, sau interstiţiile, sincopa, suspendarea, absenţa. Ceva din elaborarea vădit dificultuoasă a prozelor sale, din scrisul său ameninţat de sterilitate, din respiraţia sa scurtă, înăbuşită, denunţă opresiunea vidului. Cuvintele nu se mulează voluptuos pe lucruri, ci, descoperind golul acestora, urmăresc parcă tiparul lor negativ. Dar într-o asemenea căutare nu e de mirare că adeseori cuvintele lipsesc, se ascund, dispar ca rîul furat de hăuri subterane. Arta lui Bănulescu este un mod de a face o virtute dintr-o lipsă, o binecuvîntare dintr-o condamnare.

În povestirea *Mistreţii erau blînzi*, pîntecosul diacon Ichim se plînge că nevasta îi fură vorbele rostite în vis şi nici măcar nu i le fură cum trebuie căci femeia nu le înţelege. Iar o altă femeie, în tulburarea apelor, şi în desimea pîcloasă a liniştii în care „crivăţul se auzea răbufnind, chinuit, undeva în afara lumii“, ascultă cuvinte ce i se par pierdute poate de bărbatul ei, Condrat, mai

anii trecuţi, cuvinte ce au ieşit din ascunziş şi rătăcesc. În haosul elementelor pe care-l închipuie apele învolburate peste care suflă vîntul nebun, vorbele plutesc ca în timpurile primordiale dinaintea creaţiei. După cum cuvintele se pierd de cuvîntătorul lor, tot astfel se mistuie lucrurile şi făpturile, fie printr-o obliterare lentă, fie printr-o bruscă evanescenţă. Ele sînt de parcă nici n-ar fi fost. Această dispariţie a realului este figura esenţială a imaginarului în prozele lui Bănulescu. Naratorul surprinde golul, urmăreşte negativul lucrurilor, vidul existenţei. Asemenea cuvintelor din textul amintit, care dispar ori reapar din gol, obiecte şi fiinţe sînt supuse unei evanescenţe care e principala sursă a *misteriosului* din *Iarna bărbaţilor*.

Uneori, această neantizare afectează lumea senzorială. Se şterge lumea văzutelor, a auzitelor. În scena amintită din *Mistreţii erau blînzi* în care diluviul reduce totul la elemente, o femeie trăieşte, ca într-o halucinaţie, anihilarea celor existente. Acestea nu-i mai răspund, se dizolvă, dispar în marele gol. „Se strigă pe sine. Nu se mai vedea nimic, nu mai era nimic — şi poate de aceea strigătul ei nu ajunse pînă la ea. Nu mai era nici ea. Pierise şi ea, ca şi pădurea, ca norii, ca uliţele, ca şi Condrat. Era peste tot alb şi linişte.“ Dealtfel, în această nuvelă, pateticul (sugerat cu multă discreţie) emană din situaţia cuplului revenit parcă la netimpul mitic al exilului adamic, al bărbatului şi femeii care caută să-şi îngroape copilul şi din faţa cărora pămîntul se retrage, piere, înecat de ape. Nu mai e pămînt pentru o groapă.

În spaţiul fabulos al cîmpiei Dunării de jos, al bălţii şi deltei, aşa cum apare în nuvelele lui Bănulescu, excesul elementelor pare să fie o lege. Cînd apele năpădesc totul, cînd seceta suge orice sevă vitală, cînd vegetaţia devine de o monstruoasă abundenţă. Excesivul, de orice natură ar fi, nu este niciodată un preaplin, nu vădeşte tumultul existenţei, ci vanitatea, vacuitatea ei. Fiinţele sînt pîndite de nefiinţă. Înghiţiţi de un tainic *nevăzut*, ele îşi vădesc deşertăciunea. Sînt diverse ipostaze ale acestei neantizări. O dată este o incertitudine strecurată cu privire la existenţa sau la identitatea unor făpturi. Astfel în nuvela *Dropia*, Victoria insinuează : „Fata pe

care o caută omul ăsta crezi că *este*? Şi Paminode care stă cu casa peste islaz, cu streşinile prinse în cuie de vîrful gardului, crezi că e chiar Paminode? Dacă nici Paminode, nici ea *nu sînt*?“ [s.a.]. Incertitudinea este întreţinută prin misterul *casei pustii* a aceluiaşi Paminode, şi sporită prin trezirea Naratorului fictiv, după o noapte de dragoste cu năstruşnica Victoria, într-o gospodărie pustiită. „Dimineaţa m-am trezit singur. În casă rămăsese scîndura goală. Am umblat prin odăi, goale erau toate, pe pereţi, pe paturi, la ferestre...“ Vagi urme — o rochie roşie, nişte cercei roşii — au rămas din cele ce *au fost* cu o zi înainte. Dispariţie misterioasă, ca şi aceea a femeii iubeţe în locul căreia, ca printr-o golire de vrajă, apare un fel de mumă a pădurii.

Dispariţia persoanelor ca sursă a tainei neliniştitoare (ca şi în fragmentara *Sub pecetea tainei* a lui Mateiu Caragiale) este un motiv care revine în povestirile lui Ştefan Bănulescu, axate îndeobşte pe o *căutare* ce debuşează în gol. Perechea din *Mistreţii erau blînzi* a pornit cu barca în căutarea unui loc de îngropăciune. Sătenii au ieşit cu toţii *la dropie*, în căutarea porumbului mirific *(Dropia)*. Factorul poştal din satul F. este căutat de oameni venind de pretutindeni *(Satul de lut)*. Locotenentul Oboga împreună cu un caporal îl caută pe dezertorul Grigore Nereju în satul Glava de lîngă Dunăre *(Vară şi viscol)*. Pîlcuri de oameni caută un oraş pierdut în cîmpie *(Masa cu oglinzi)*. Filip Lăscăreanu o caută — prea tîrziu — pe bătrîna doamnă Cuna Bogomileanu *(Casa cu ecouri tîrzii)*. Toate aceste căutări, care constituie firul epic al nuvelelor lui Bănulescu, sînt zadarnice sau zădărnicite. Ele nu duc la o descoperire, la o revelaţie sau, mai exact revelează golul, absenţa celui sau celor căutate. Folosind o imagine din aceste proze, am putea spune că, simbolic, el închipuie un pod peste un teren vag, mlăştinos, avînd un picior în solul ferm şi altul pierdut în mlaştină. Căci factorul poştal, căutat pentru informaţiile pe care se presupune că le-ar putea da cu privire la ostaşii dispăruţi ai regimentului 14, nu poate fi găsit. Urmele sale, foarte vagi, se pierd ca şi cele ale soldaţilor dispăruţi în negura războiului. Naratori fictivi ai acestor povestiri recunosc, la tot pasul deşertăciunea cău-

țării lor : „caut un om care nu mai este" *(Satul de lut)* ; „...n-am dat de nici un om. Credeți dumneavoastră că nu sînt pe aici oameni ? Prea nu s-a arătat nimeni, ca să nu fie adevărat că n-ar fi" *(Vară și viscol)* ; „...cîmpul e gol și căutăm orașul care nu e..." *(Masa cu oglinzi)*.

Frecvența cu care apare în proza lui Bănulescu acest cerc tematic al iscodirii ca și al revelării neantului, precum și importanța sa în economia nuvelelor din *Iarna bărbaților* indică spațiul propriu al acestei epici. Un text, îndeosebi, conține un concentrat al acestei substanțe a imaginarului dispus în jurul golurilor, pîndind vidul. Sînt paginile paragrafului „Memorial de amiază" din nuvela *Masa cu oglinzi*. Sursa existențială a unei trăiri a vidului este surprinsă aici în confesiunea unui ins condamnat la recluziune. Golul iscă o anxietate care este reflexul său cel mai firesc într-o sensibilitate în alarmă. Dar iată cum începe mărturisirea : „Nici astăzi n-am ieșit din casă. Mi-a fost frică. Mi-e frică din ce în ce mai mult. Pînă acum cîtva timp crezusem că teama n-ar avea alt motiv decît golul care se cască din cînd în cînd în viața unui om. Dar mi-am dat seama curînd că nu e numai asta." Nu, teama nu este doar culoarea emoțională a unui vid psihologic. Golul nu este doar lăuntric. El se strecoară prin conglomeratul solid al lucrurilor, deschide interstiții. Povestitorul excelează în sugerarea acestei subversiuni a realului. O neliniște surdă *a lucrurilor* anunță vidul care-și face loc printre ele. La început pare să fie o subminare a celor făcute de mîna omului prin puterile subiacente ale firii. „Nu era nimeni — *și atunci am observat florile și iarba.* Pe trotuar, prin crăpăturile vechi ale asfaltului, crescuse iarbă și flori, cu tulpini înalte, drepte, lemnoase — și stăteau nemișcate în bătaia soarelui. Parcă ar fi venit cîmpia pe dedesubtul orașului și săltase pietrele ca să-și arate iarba." Anxietatea personajului mai poartă numele fricii comune, dar nu mai este o asemenea emoție determinată de un obiect știut, ci e o trăire existențială, o tulburare ontică : „Dar frica pe care o trăiesc acum, cînd orașul tot s-a ascuns în sine însuși — e alta decît cea obișnuită, e o teamă globală care-mi neagă ce-am lăsat în urmă și sare peste timp, expunîndu-mă gol în fața necunoscutului". Vidul nu

apare doar ca o senzaţie „lăuntrică“, ci afectează existenţa în sine, o neantizează. De aici, mai apoi, reprezentările sale în „liniştea goală“ a oraşului, în strania „atmosferă de sfîrşit“, în evanescenţa existenţelor, a obiectelor, a culorilor. Însăşi „Masa cu oglinzi“, bizara alcătuire din centrul ficţiunii este o figură alegorică în care *se oglindeşte* deşertăciunea lucrurilor, răsturnarea lor grotescă („oglinzile îmi arătau imaginea răsturnată, strada era pe cer, şi pantofii mei, pingeliţi de curînd, se vedeau suspendaţi pe bolta celestă...“) sau golirea lor de orice realitate („Silvestru mai avu timp să-şi vadă în *Masa cu oglinzi* chipul crispat, într-o imagine răsturnată, cu capul în jos, mînînd caii *într-un gol imens...“)*.

S-ar putea urmări şi în celelalte proze ale lui Ştefan Bănulescu această bizară prezenţă a *absenţei,* reprezentarea unei lumi care se goleşte. Reapar, obsesiv, incertitudinea privitoare la existenţă, la identitate („în ultimii ani numele meu n-a mai fost, nimeni nu ştia dacă mai pot fi cu adevărat...“ ; şi : „Sîntem de două ori fără identitate, în mod oficial. Iar a treia oară acum, din propria noastră voinţă...“ — *Gaudeamus),* dispariţia realiilor („Dar aerodromul de pe istm nu mai e, şi nici comandorul“ — *id*), ştergerea urmelor („— Crezi că s-a descoperit lipsa noastră ?“ — *id.*), misterioasele făpturi golite de viaţă, aducînd cu ele un aer de pustiu *(Vieţi provizorii).*

Ne-am oprit cu insistenţă asupra acestui strat tematic al nuvelelor lui Bănulescu pentru că el ordonează configuraţia lor, determină valorile atmosferei lor. S-a glosat mult pe marginea acestor proze, dar aproape toţi glosatorii au remarcat doar unele aparenţe, precum : pitorescul local, exotismul (devenit de mult familiar în literele române) al Cîmpiei Dunării de jos, fabulosul mitic, folcloric etc. Dar numai prin unele atribute ale cadrului, prin unele elemente ale spaţiului imaginar aparţin aceste naraţiuni unei literaturi a *Sudului* românesc. Şi, chiar dacă o geografie a cîmpiei (fireşte nu una reală, ci una fabuloasă) a putut magnetiza epica aceasta, ea este structural altceva decît povestire despre frigurile şi furia unui ţinut-limită. Nici o complicitate, dealtfel, aici, precum la alţi povestitori ai Dunării de Jos, cu spaţiul unui Isarlîk fabulos. Aparenţele sînt înşelătoare : departe de a fi fol-

cloric-magică, proza lui Bănulescu aparține, înainte de toate, unei literaturi existențiale. În spațiul vag care privilegiază mirajele, în acel labirint deschis, fără ocolișuri, dar cu atît mai perfid, al Bălții și Stepei, în acel cadru temporal al tumultelor sfîrșitului de război, al marilor răsturnări, povestitorul își proiectează misterioasele drame existențiale. Dealtfel, cuvîntul „dramă“ nu este întru totul propriu în denumirea acestor nebuloase tulburătoare, a acestor procesiuni de umbre pe marginea spulberării, a acestor goluri căscate într-o lume de rînd pe care nimic, în aparență, n-o predestina pentru asemenea sincope.

Că ne aflăm sub o zodie a sfîrșitului, multe semne par să o indice. Mai întîi demența elementelor. Ca într-un text prea puțin cunoscut al lui Tudor Arghezi, *Focul și lumina*, în unele din povestirile lui Ștefan Bănulescu stihiile se dezlănțuie, o iau razna : ape, vegetație, uscăciune. „O să mai fie iarbă vreodată, sau n-o să mai fie, pe lume ? Nimeni nu poate să zică.“ Tonul final al întrebării vizează o zdruncinare mai profundă a temeliilor existenței. Aceeași înfiorată viziune eschatologică în *Mistreții erau blînzi* și în *Dropia*, odată sub semnul diluviului, apoi sub acela al secetei. Mitul proliferează într-o asemenea zonă a sfîrșitului. Vorbele oamenilor trădează pofta mitizării. Unul spune : „A fost o secetă că și luna se înnegrise, de-i mai rămăsese într-o parte, așa, ca un bănuț de ou“. La care altul : „— Era oul începutului și sfîrșitului...“ (*Dropia*). O precipitare, ca în preajma unei prăbușiri finale, aglomerează timpurile („Sînt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august — toate în septembrie...“ — *id.*). Vegetalele, animalele urmează nebunia timpului ieșit din țîțîni (macii înfloriți cresc în încheieturile de sus ale plopului). Istoria care se bănuiește vuind undeva la marginea spațiului fabulos al acestor narațiuni, dar care uneori se abate cu brutalitate (avioanele care bombardează, în *Satul de lut*), sau își caută propria ei dreptate (*Masa cu oglinzi*) pare să se afle și ea, asemenea naturii, sub o zodie a sfîrșitului.

Atît golul care se cască la tot pasul, cît și sfîrșitul cu modificările sale stranii emană o atmosferă misterioasă. Nuvelele lui Bănulescu au fost tratate uneori drept pro-

ducte ale unei literaturi fantastice, printr-o confuzie a misterului cu fantasticul. Or, însăși hiaturile existențiale din substanța acestei proze generează taina. Un mister sugerat, parcă involuntar, emană din aceste proze. Gesturi, cuvinte se desprind dintr-o nebuloasă și se pierd într-o nebuloasă. Fără să spargă cu totul coaja realului pentru a trece *dincolo*, într-o bănuită sferă onirică, o atmosferă cvasivisătoare te învăluie adeseori la lectura nuvelelor lui Bănulescu. Astfel, cei din barca lui Condrat *(Mistreții erau blînzi)* înaintează ca printr-o pîclă pufoasă, vorbele lor nedistingîndu-se decît vag, din tainica diluție a elementelor. Incertitudinea, neliniștea delectabilă pe care o alimentează acțiunile frînte, fragmentare, discontinui (asemenea obiectelor văzute cu refracție, în trecerea lor prin elemente diverse) creează sentimentul tainei. Înaintînd, de astă dată prin pîcla nopții și a vegetației nebune („Iarba ne ajunge la umeri... Cînd s-o face ziuă, dacă ți-e cald, intri în iarbă să te scalzi..."), spre misterioasa *Dropie*, vorbirea somnolară a oamenilor evocă enigmatica morbidețe a firii, semnele ei ciudate, dar și tenebroasele peripeții ale unei aventuri pasionale, rămasă suspendată, neterminată în noaptea magică a simțurilor înșelate. Pînă și micile șiretlicuri ale sătenilor ce se furișează în noapte spre aurul porumbului rîvnit vădesc înclinarea spre taină. („— Da, sună ceva ascuns, zice străinul [...]. — Ai zis bine, sună ceva ascuns. Trece pe furiș *la dropie* neamul lui Dănilă.") Însăși căutarea femeii, ca o poveste situată într-o altă poveste, în căutarea *dropiei* (dar și femeia fiind identificată cu aurul rîvnit : „Numai omul ăsta să poată vedea *dropia*" — spune cineva despre contemplarea ei posibilă), această taină în taină obscurizează atmosfera, îngroașă enigma. De misterul magiei ține, de asemenea, metamorfozarea tinerei femei iubețe în bătrîna cu „părul veșted" și „gura pungă", amintind o preschimbare similară prin vrăji malefice din povestirea lui V. Voiculescu, *Iubire magică*. Tăcerile, adevărate sincope ale vorbirii, lucrurile spuse pe jumătate, întrețin obscuritatea misterioasă. Narațiunea se organizează uneori într-un straniu labirint al vorbelor, în care se pierd interlocutorii *(Dropia, Vieți provizorii)*. Cu

atît mai enigmatic e acel labirint în care se pierd pînă şi urmele unui ins căutat, bănuit (*Satul de lut*, *Vară şi viscol*, *Vieţi provizorii*). Sentimentul tainei e cultivat, în sfîrşit şi mai ales, prin atmosfera crepusculară, prin penumbra care domină în aceste ficţiuni. Spaţiul fabulos al „Cîmpiei", nu mai puţin decît acela — întrezărit în ultimele proze ale scriitorului — al unei citadine „case cu ecouri tîrzii", este deopotrivă prielnic umbrelor oblice, lungi, de amurg. Să nu înţelegem prin aceasta o oră anume, a înserării, ci o atmosferă între zi şi noapte, o lumină crepusculară, în care conturele se şterg, şi lucrurile şi făpturile prind un halo de neclaritate. Acest aer confuz, neliniştitor, climat al misterului, convine incertitudinii funciare, acelor vidări sau neantizări existenţiale pe care le socotim esenţiale în proza lui Bănulescu, şi care se conjugă cu însuşi stilul acesteia.

Stil al litotei, care spune mai puţin pentru a înţelege mai mult. Artă a sugestiei (nu însă a cheilor sau sensurilor absconse), făcută toată din nuanţe intermediare, din semitonuri. Artă deloc elocventă, care expune, nu vorbeşte. În nuvelele lui Bănulescu în care cuvîntul (nu discursul) este esenţial, în care mitul, fabula, epicul sînt privite şi prezentate ca fapte de cuvînt, sobrietatea naratorului îl reţine în faţa tentaţiei de a-şi afla voluptăţi în verbul pur. Nimic „artist" în proza aceasta a economiei verbale. Deşi s-ar putea ca însăşi preocuparea obsesivă pentru „golirea" de existenţă să fie mai curînd urmarea unei propensiuni stilistic-narative decît a căutării unor tîlcuri existenţiale, totuşi ciocănirea atent-meşteşugărească a cuvintelor nu-l reduce pe artist la sclavia Verbului. Aceasta pentru că arta litotei pe care o practică este una ascetică (sau, cine ştie, poate subminată de o anume sterilitate care se cerea asumată şi transformată în economie grijulie). Este semnificativă atracţia pe care un scriitor mult diferit de Ştefan Bănulescu o exercită asupra lui, şi mai ales motivaţia acestei atracţii. Din facultatea de filologie a rămas cu o serioasă pasiune pentru cărţile lui Rebreanu. Îl fascinează „lipsa de stil" a acestor cărţi. Caută secrete nedescoperite ale stilului lor, pe care aflîndu-le să nu le divulge niciodată. Îl admiră pe autorul lui *Ion* pentru simplul fapt că „prin natura

scrisului său obliga la sobrietate și rigoare, pe scurt, la economie de cuvinte". Confesiunea aceasta înseamnă mai mult decît recunoașterea unei datorii. Ea e o indirectă profesiune de credință.

Dacă Rebreanu e socotit chiar de Bănulescu un fel de îndepărtată divinitate tutelară, mult mai apropiată i-a fost lecția lui Sadoveanu. Lecție bine asimilată și apoi, ca orice lecție, uitată. Totuși, nu l-aș așeza pe naratorul din *Iarna bărbaților* în descendența lui Ion Agârbiceanu (cum a făcut-o un critic) și a „realismului mitic" al acestuia, ci mai curînd în aceea a lui Sadoveanu și a „naturismului" său. Dar nu ideologia sadoveniană („codul etic străvechi", „bărbăția" firilor fruste din împărăția ierburilor și a apelor", ci caracterul placentar al legăturii dintre artificiul povestirii și firea imediat percepută pe care o pune în lumină scrisul marelui moldovean a făcut se pare impresie asupra acestui muntean dedulcit (ca toți muntenii aproape) la mierea cuvîntului, deși abstinent în felul său. O vitalitate explozivă care-și găsește expresia în scurte secvențe panice, în predilecția pentru o anume feminitate agresivă, ca și în fericite notații ale percepțiilor senzoriale, constituie o contraparte a înclinațiilor manifeste în prozele lui Bănulescu spre golirea ființei și spre zgîrcenia cuvîntului.

Să ne oprim puțin asupra acestui aspect „naturist" al prozelor în cauză. Un exemplu evident de explozie vitală care mută narațiunea — muzical vorbind — din modul minor în modul major, sau din registrul cromatic al culorilor reci, în acela al culorilor calde este scena finală din *Mistreții erau blînzi*. După negura în care lucruri, impresii, vorbe se scurg unele într-altele, deodată o imagine de o brutală claritate : „Printre sloiurile înalte și groase care zvîrleau trombe de apă, tîrînd cu ele copaci despicați și insule de stuf — veneau mistreții în cîrduri, înotînd în salturi repezi, tăind apa cu spinările sure, cu boturile păroase, căscate, pline sub bărbie de țurțuri de gheață, pe colți cu smocuri de iarbă uscată și albită de zăpadă". Nimic din acel *sfumato* halucinant în care se mistuia totul, la începutul povestirii. Rîsul lui Condrat, tatăl care căutase un ultim sol ferm de îngropăciune pentru copilul său, sparge parcă o vrajă rea. Te-

nebrele sfîrșitului sînt sfîșiate și grupul brusc luminat al bărbaților — purtătorii puterii în această *Iarnă a bărbaților* hohotește privind năvala mistreților (nu mai puțin purtători de vigoare). Ca un simbol al vitalității perdurabile se ivește Vasile, mistrețul bătrîn și chiar rizibil, dar cvasi-peren. „De unde atîta putere?" — se întreba femeia lui Condrat, ascultînd hohotele bărbaților. Puterea femeii este alta, mai insidios demonică dar nu mai puțin capabilă de o surprinzătoare resurecție. În aceeași povestire a „bărbaților", Vica, de o tulburătoare feminitate elementară, se mistuie în ape și renaște în tîrg. „Cît a stat acolo ascunsă în stuf, tot să fi stat vreun an, putrezise și rochia pe ea, umbla înfășurată pe mijloc și pe piept cu frunze de papură, ca paparudele, și se hrănea prinzînd peștele pe sub apă cu botul, ca vidrele. Și de la Bogdaproste, unde crezi că a răsărit Vica? La Babadag, oraș mare, cu cale ferată, și cu geamie. Și cum crezi c-a răsărit Vica-n Babadag? În stambă înflorată, roșu și galben, pînă la călcîie, și în cap cu piepteni albaștri. În picioare — ți-ai găsit să mai umble cu tălpile goale! — umbla-n sandale de catifea albă cu cătărămi rotunde. Și cui crezi că i-a sucit capul în Babadag? Lui Hogea, popa al tătarilor și al turcilor. L-a scos din geamie." O vitalitate exuberantă, ispititoare, nu lipsită de o violență reținută aparține acestor femei. Victoria, cea înzestrată cu vrăji malefice (dar nu numai ea) apare astfel" : „...îmbrăcată într-o rochie lungă, cu cercei roșii, cu părul împletit rotund în jurul tîmplelor, iar în mînă ținea un bici din fîșii de curele unse cu catran".

Imaginarul în ficțiunile lui Ștefan Bănulescu își află sursa adeseori în clipele fugare ale unor revelații senzoriale. Acea explozie, sau mai curînd exasperare a vitalității care dă densitate substanței epice în nuvelele scriitorului este surprinsă în imagini fulgurante, caligrafiate în linii sumare, ca în stampele japoneze. Natura nu se desfășoară, în acest spațiu fabulos al „Cîmpiei", în ample reprezentări peisagistice, ci în gesturi încremenite brusc care condensează o viață de mișcări. Așa de pildă, apariția cailor pe malul Dunării. „Pe creasta malului înalt dinspre cîmpie au năvălit și s-au oprit brusc, în plin soare, piepturi și capete de cai, s-au așezat la rînd, pînă

ce dunga aceea lungă și albă a malului săltată pe cerul vînăt, s-a înțesat toată de nări care aruncau abur peste golul de deasupra albiei“ *(Vară și viscol)*. Trecerea oamenilor lasă o urmă sensibilă în aer, subtil sesizată ca într-o guașă : „Rămîneau în urma lor inele de abur limpede al respirației, prin care păsările se roteau întîrziind, bătînd pe loc din aripi și din cozi *(id.)*. Tot astfel, ochiul naratorului-spectator oprește o clipă, ca într-un instantaneu, zborul păsărilor : „se înălțară brusc, cu ciocurile întoarse spre cozi, croncănind furios...“ *(Mistreții erau blînzi)*. Din imaginile acestea nu lipsește confuzia elementelor, surprinsă mereu în sfera senzorialului. În miraculosul potop vegetal din *Dropia* se spune despre fetele lui Arșunel : „Le zboară prepelițele pe la subțiori și le cîntă prigoriile cu gușă roșie pe la ascunzișurile pieptului“ ; iar, o altă femeie, după ce s-a iubit cu un flăcău sub rîpa Dunării exclamă : „Doamne, am crengi pe umeri“ *(Vară și viscol)*. Aceeași prospețime a simțurilor deschise face să se audă „iarba ștergînd burțile cailor“ *(id.)* ori împletirea umanului cu animalul în imaginea omului culcat pe spinarea lată a unui bidiviu : „...părul i se amestecă cu coada calului“ *(id.)*. În sfîrșit, să amintim gestul omului scufundîndu-se în propria-i noapte printr-un gest pe cît de simplu pe atît de tulburător : „și-a ridicat umbra de seară în picioare și s-a învelit cu ea“.

Aluzii la o magie naturistă nu lipsesc în aceste proze, dar ele nu sînt semnificative. Nici elementele unei magii folclorice nu apar decît ca semne ale unei lumi vechi ce mai irumpe, cînd și cînd, la suprafață (de pildă, în descîntecul Victoriei din *Dropia*, ori în priveghiul din *Vară și viscol)*. Cum spune cineva, în ultima din aceste nuvele : „Sînt poate lucruri potrivite, ca să nu se piardă semnele oamenilor dinainte“. Dar pentru Bănulescu, figurația aceasta fabuloasă nu este (ca pentru Pavel Dan spectacolul înmormîntării, al ritului desacralizat, răsturnat în batjocură) decît un element auxiliar, un joc — oricît de serios — neesențial. Mai pline de sens sînt, pentru substanța epică a povestirilor sale, toate acele vorbe și cîntări, în vers, acele zicale, cimilituri care nu provin din vreo preocupare etnografică, ci din pasiune pentru stili-

zarea verbală şi pentru jocul bine strunit al cuvintelor, deci pentru un ritual, pasiune care îl înscrie pe scriitor într-o filiaţie argheziană. Formulele nu sînt simple convenţii, ele aparţin unui fond arhaic, dar sînt totodată, rodul unei inventivităţi spontane, fiind îndeobşte expresia unor emoţii puternice. O femeie ţipă la despărţirea de bărbat şi de bărbaţii satului : „Omule-pomule, omule-pomule, nu pleca, n-am să te mai văd niciodată" *(Vară şi viscol).* Bărbaţii călătorind în noapte vorbesc între ei în cimilituri. Despre unul dintre ei se spune că „mintea îi umblă cu basme, şi cînd să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cîntec" *(Dropia).* Dar nu este singurul. Despre multe din vorbele rostite de creaturile povestitorului s-ar putea spune că le ies din gură sub o formă poetică. Aceasta nu înseamnă o poeticizare abuzivă a discursului de care prozatorul se fereşte pe cît poate. Dar el se complace într-un fel de rostire enigmatică, uneori sentenţioasă, apoftegmatică. Ca un artist al verbului îndelung cîntărit, iubeşte ceremonia lingvistică, vorbirea cu ocolişuri cumpănite, menajează tăceri savante printre frazele eliptice. Arta litotei, pe care i-o atribuim, se serveşte de asemenea ceremonii care nu aparţin doar ritualurilor rurale, ci şi dialogurilor urbane (mai ales în *Vieţi provizorii)* dovedind că sînt ceea ce sînt : gesturi expresive stilistice.

Aceste instrumente de expresie slujesc, îndeosebi, în evocarea atemporalului. Dar în nuvelele lui Bănulescu, sau cel puţin într-un *arrière-plan* al lor recunoaştem un cadru istoric bine determinat. E adevărat că acesta nu-şi impune categoriile naraţiunii. Nici una din proze nu este o nuvelă „de război", chiar dacă, undeva în fundal bîntuie marea furtună. Atemporalul şi timpul istoric se conjugă ; istoria îşi trimite emisarii în „cîmpia" anistorică, oamenii rătăcesc „în căutarea unei ţări în afară de lume". Unii au cunoscut „gratiile mişcătoare" ale opresiunii. Alţii ştiu şi declară că : „Ar trebui să ieşim odată din tragedia asta — pe cît de nedreaptă, pe atît de absurdă". Întoarcerea armelor, sfîrşitul conflagraţiei mondiale, aurora unor noi mişcări sociale, la toate acestea se face aluzie în cele mai multe din povestiri. Alegerea acelei epoci tulburi, de tranziţie, este semnificativă toc-

mai pentru *provizoriul* existențelor, pentru situarea lor într-un *suspense* al așteptării. Mișcarea — aparent haotică, de furnicar răvășit — a oamenilor din „cîmpie" este urmarea cea mai evidentă a seismului care a zdruncinat din temelie așezările. Oamenii așteaptă și încearcă „o nouă descălecare pe un pămînt darnic". Cei mai mulți, însă, se mișcă mînați parcă de tropismele neliniștii existențiale ca și viețuitoarele — ca și acei cai părăsiți în baltă.

Într-un bizar text, aparent neterminat, provizoriu nu numai prin titlu — *Vieți provizorii* — este proiectată o viziune istorică, alta decît în nuvelele publicate mai de mult. E adevărat, proiecția apare într-o discuție de „intelectuali". Originalul Popescu declară : „Lucram într-un stil foarte original. Descopeream istoria. Ca să fiu sincer, perioada migrațiilor nu m-a tulburat atîta cît epoca fanariotă, cu confuziile ei încurcate în fantastic". După care urmează o sinistră farsă istorică cu jignirea hanului tătar și ororile subsecvente. Același Popescu imaginează o reprezentare a istoriei în fața unui copil. „Cînd băiatul se îngrozea, însemna că alunecasem în patima de a cultiva sălbăticia istorică prin cuvînt". Narațiunea se pierde într-o dezbatere în care gravitatea se aliază cu ironia, chiar cu absurdul mimei. Dar aici fabula este supraîncărcată de discurs. Ca într-o parabolă, recunoaștem, însă, obsesia esențială a povestitorului, exprimată de personajul său, de același Popescu : „Vreau să-mi recapăt identitatea. Vreau să mă realipesc mie însumi. Am fost despărțit de mine într-un mod fantastic, e un gol pe care mi-e frică să-l măsor singur, eu n-am fost ceea ce un paralelism imaginar crease din persoana mea, în așa fel încît pot apărea multora drept o tristă absență de la istorie, cînd de fapt existența mea e plină de istorie, atît de plină, că de multe ori par neverosimil, incomod, arogant, neconform cu limitele propriului meu destin." Un destin declarat, dar care nu se încheagă — neputință sau nevoință a scriitorului ? — în realitatea epică.

Cu cît crește în nuvelele lui Bănulescu ponderea acelui element istoric (inexistent în *Mistreții erau blînzi* sau *Dropia*, subiacent în *Satul de lut*, *Vară și viscol*,

marcant în *Masa cu oglinzi, Gaudeamus)*, cu atît naratorul simte mai imperioasă necesitatea unor determinări, a unei construcţii. Constituţia sa narativă îi interzice eposul, fluxul amplu al povestirii ? El recurge la procedeul edificării din fragmente diverse, în mozaic. Caz exemplar : *Masa cu oglinzi*. Nuvela devine astfel o juxtapunere de momente schiţate. S-ar putea vorbi despre o deficienţă în tehnica folosită în construcţie (şi au fost acuzate de unii şi elogiate de alţii procedeele „cinematografice" presupuse a fi fost folosite în aceste texte). De fapt, în caracterul fragmentar al ultimelor proze publicate de Ştefan Bănulescu — *Vieţi provizorii, Casa cu ecouri tîrzii,* ca şi în mai vechea *Gaudeamus* — recunoaştem în acelaşi timp un fel de tehnică pointilistă a scriitorului, dar şi neputinţa de a-şi cuprinde ficţiunile văzute fragmentar în corpul coerent al unor mai vaste şi solide zidiri. Dar s-ar putea ca tocmai aceste texte enigmatic-fragmentare să anunţe romanul la care se pare că lucrează scriitorul. Căci, deşi specie prolixă, prin natură, romanul se supune la sfidarea unor rari artişti ai litotei.

FĂNUȘ NEAGU

Într-o geografie literară a țării, zonele Deltei și Bălții, ca și ținuturile Bărăganului și Dobrogei, traversate de apele Marelui Fluviu, alcătuiesc un spațiu-matrice, unic al Fabulei. Nu, nu aparține Isarlîkului, sferei balcanice, această lume a oamenilor din Cîmpia Dunării. Dar, desigur, ea are un caracter „sudic", în sensul în care mari literaturi — cea italiană, franceză, americană între altele — au un „sud" al lor. Ar fi interesant de studiat orizonturile, coordonatele acestui spațiu, de urmărit itinerariile peregrinărilor prin cîmpul imaginar al Dunării de jos, prin întinderile cu bolta apăsătoare, strivind destinele, de la Alexandru Odobescu, prin Panait Istrati la Ștefan Bănulescu și Fănuș Neagu.

Spațiul acesta, paradoxal, pare infinit și, în realitate, se dovedește foarte limitat, perdelat de obstacole, închis, adevărat spațiu-labirint, fie că e vorba de desișul inextricabil al Bălții, ori de canalele Deltei, fie că te rătăcești în mahalaua orașului de pe Dunăre ori cazi în cursele Bărăganului, în care jocurile perspectivei fac să apară sau să dispară lucruri și făpturi ca într-un labirint de oglinzi.

Fănuș Neagu și-a descoperit curînd spațiul său imaginar. Probabil, avusese o revelație a acestui spațiu, încă în obscurele experiențe ale copilăriei sale brăilene. Nu întîmplător, acest obsedat al zonelor primare, al vîrstei elementarului, se întoarce iarăși și iarăși la șoaptele și zvonurile care l-au încîntat de timpuriu. Iată ce aude

un copil, într-una din povestirile sale *(În Ajun de Anul nou)* : „La căpătîiul lui, dincolo de peretele de cărămidă, începea cîmpia și el o auzea în fiecare noapte cum se leagănă tăcută, aspră, închisă, simțea neliniștea vîntului și grava aplecare a buruienilor frînte sub viscol și toate-i plăceau". Nesfîrşită şi, în acelaşi timp, închisă, „cîmpia" este spaţiul-matrice al unor trăiri ambivalente, elaţiuni sufletești și, totodată, constrîngeri născătoare de anxietate. Mai degrabă, însă, decît asemenea dilatări și contracţiuni ale afectelor, o altă aventură, mai radicală, a *ființei* se joacă în acest loc, în același timp prea-real și imaginar al „cîmpiei". Omul se pierde aici, ca într-un ţinut al *uitării*. Nevasta unui șef de gară pierdută în Bărăgan, după ce a contemplat îndelung un tînăr frumos, de o fragilă frumuseţe, reîntors după ani de ședere în străini, acasă, îi spune acestuia: „Numai să nu te înghită cîmpia, să nu mă uiţi. Aici, la noi, e pămîntul uitării, calci pe el, și nădejdea se usucă, te îneacă fumul, te acoperă noaptea." *(Acasă)*

Uitarea, în spaţiul-matrice al ficţiunilor lui Fănuș Neagu, nu este însă niciodată totală. Rămîne, întotdeauna, un rest pentru amintiri, regrete și nostalgii. S-ar putea spune că literatura toată a acestui poet epic purcede dintr-o nostalgie originară. În nuvela *Acasă*, una din naraţiunile sale cele mai dense, în acea simplă și patetică întoarcere „acasă", în cîmpie, a unei bătrîne însoţită de nepotul ei, după ce fuseseră izgoniţi și siliţi să trăiască printre străini (ori, „între străini nu ești nicăieri"), cei ce se întorc sînt mînaţi de dorul după locul unic, pentru ei, al nașterii și morţii. Bătrîna se întoarce din îndepărtatul Maramureș în Cîmpie, la casa ei, se așază în scaunul ei, cere să i se cînte „Hai Buzău, Buzău", pentru ca să poată muri. Tînărul e mînat de nostalgice amintiri ale zăpezilor copilăriei. Vremea colindatului — cu moșul care a pornit cu sania, și mama care a pus la fiert grîu pentru colivă, și tatăl care s-a îmbătat la o pomană a porcului, și bunica privind spicele împletite în jurul icoanelor gîndindu-se la morţi — este timpul născător de nostalgie. Zăpezile de altădată oferă nu numai un motiv patetic ci sînt, însuși patosul proiectat într-o imagine a candorii pierdute și a tuturor

celor perisabile. În povestirile lui Fănuș Neagu, spațiul imaginar are drept fundal un strat originar al acestor zăpezi defuncte. Imperfectul verbului din titlul acelei nuvele care a dat nume primului său volum, *Ningea în Bărăgan*, indică proiectarea imaginației scriitorului într-un trecut al nostalgicelor rememorări. Vom vedea cît de simptomatică este, pentru proza sa, o anume fixație în zonele inocente ale copilăriei, o obsesie a naivităților pierdute. Patosul zăpezilor de altădată, asocierea paradisului pierdut al copilului cu neaua candidă apar adeseori în textele lui Fănuș Neagu. Scriitorul copilărit știe că „...nici un viscol nu trebuie să-ți scape, fiindcă pe urmă ți-e dor de el..." *(Caii albi din orașul București)* Copilul din cîmpie vede cu încîntare nămeți împrejmuind casa, zăpada acoperind geamul „pînă la două palme de marginea de sus a cercevelelor" *(Tîrziu, cînd zăpezile sînt albastre)*. O ninsoare „largă cît orașul București", caii albi ai viscolului gonind peste stepă, iată imagini aparținînd unei zone de origine a reveriei artistului.

Zăpada nu este, însă, decît o formă, în același timp condensată și friabilă a elementului acvatic care domină universul imaginar al povestitorului. Cîmpia sub arșiță, cu marile ape, uneori atît de zadarnic apropiate ale Fluviului și Bălții palpită în așteptarea unor potoape ipotetice. Anotimpul cel mai frecvent în ficțiunile acestea este vara. Imaginile diurne — ale pămîntului uscat sub un „cer de untură" —, imaginile nocturne — ale pămîntului încremenit sub un cer întunecat în care „luna, ca o tipsie de cositor peste care se încîlcesc pale de fum și de abur otrăvit, atîrnă înțepenită sub pîntecele unui nor" *(Drăgaica)* — constituie, dincolo de scenariile unor drame ale plictisului grav, existențial, sau ale patimilor jugulate, și — cum vom vedea — ale unei conștiințe buimace, însăși *natura* acestor drame. Natură stranie, amintind (apropiere cu totul întîmplătoare) substanța strident întunecată a unor tablouri expresioniste. În jindul acestei naturi, după *apă,* elementele mimează acvaticul, tind să se prefacă în apă, supuse unui adevărat tropism hidropic. Astfel, întunericul unei nopți de vară toridă, pare să se preschimbe într-un lichid : „...întunericul se lichefia transformîndu-se într-o cocă lăptoasă,

cu spumă verde cînd sforile de foc, jucînd peste munți, rădeau cu vîrfuri de gheară și cîmpia“ (*Vară buimacă*). Iluzie a preschimbării elementelor în apă. Cîmpia, întreg spațiul imaginar al scriitorului stă sub zodia unei așteptări a apelor fertilizatoare. O nostalgie a ploii se asociază celei a zăpezilor sau, mai exact este una în esență cu ea.

Dar apele — ploaie, rîuri, bălți, marea — oferă imaginile preferate ale scriitorului. Uneori e abia „un fir de apă coclită“, Călmățuiul, cel mai mic rîu din Bărăgan, curgînd printr-un fel de „tranșee surpată“. Alteori e o adevărată gîrlă, curgînd însă la douăzeci de metri adîncime. Un fîntînar cu vocație („Asta a fost dorul meu pe lume : să găsesc apă și să-i dau cep să curgă, ca unui butoi cu vin.“ — *Fîntîna*) o simte gîlgîind în măruntaiele pămîntului ; el se apropie orbecăind de firul ei, săpînd în întuneric, cu o artă asemănătoare moșitului, pînă cînd — printr-un fel de tainică maieutică — o face să iasă la iveală. E admirabilă istorisirea acestei descinderi în adîncuri urmată de revelarea apei curate. Ca o făptură vie apa bolborosește, își anunță apropierea, prin murmurul ei. Și iată gestul bărbatului, dezlegînd făptura acvatică din temnița ei subterană : „Am tăcut și am înfipt cazmaua, răsucind-o. Apa a țîșnit prin despicătură, gîlgîind, cum țîșnește sîngele cînd împlînți cuțitul în beregata porcului. Cu deosebire că sîngele e cald. M-am lipit cu spatele de perete și-am privit ca la o minune. Apa urca într-un singur șuvoi, tremurător ca trestia, pînă la înălțimea capului meu. În gura fîntînii atîrna soarele turtit în cețuri, și din pricina asta apa strălucea în zeci de culori. Mă uitam — șuvoiul urca, înflorea o clipă lîngă fruntea mea și cădea. Era ca o prigorie legată cu ață de picior și care încearcă mereu să zboare. Mi-am împreunat palmele, în chip de streașină, peste șuvița rece ca gheața și am coborît cu ea în pumn, pînă jos de unde pornea, și mi-am spălat fața în unda neîncepută și-am băut must de iarbă dulce. După ce am băut, i-am dat drumul să iasă toată la lumină“. Ca într-o Geneză apocrifă, în care nu Cuvîntul ci Gestul omului dezleagă și dă viață elementelor, apa se naște în această povestire în care lirismul infuz al poetului evocînd naș-

terea ia accente nostalgice. Fîntînarul e un om sfîrșit. În fîntînile sale din care pentru el au fost doar „vinele de apă moartă", continuă să plutească „inima pămîntului" ; oamenii vin să scoată din ele apă vie și răcoare.

Patosul despărțirii apelor de pămînt asociat cu acela al unei iubiri ce face, prin magie, să sară zăvoarele, precum și cu exuberanța vitală a făpturilor juvenile — flăcăi și armăsari —, dă monologului evocator din *Fîntîna* o alură poematică. Narațiunea lui Fănuș Neagu vădește o încărcătură lirică ori de cîte ori motivul apei apare — într-un fel sau altul — în țesătura vreunei povestiri. Ce poate să-i spună un bărbat unei femei care l-a fermecat ? „Este frumoasă ca o fîntînă..." „Ești fîntîna a patra... Întîia, a doua și a treia s-au transformat în iele... tu ești a patra, aceea care înviază în prima noapte de primăvară, trup înalt de fum, ireal, și deschide vinele tuturor fîntînilor, și le curăță găleţile neumblate de cinci luni, și la ziuă, dacă nu ajunge îndărăt, dacă s-a jucat prea mult, se schimbă în izvor. Am trei izvoare, aici, lîngă casă." *(Doi saci de poștă)* Cînd i se anunță că are un băiat, un tractorist visează cu ochii deschiși o ploaie bună, în cîmpie, apa curgînd în pînze dese pe acoperișul sub care s-a adăpostit copilul său, făcut din aripile dropiilor adunate deasupra lor *(Puntea)*. Căderea ploii, curgerea la vale a rîului, alunecarea șalupelor pe fluviu sînt, îndeobște, imagini euforice. Rareori ploaia — atunci cînd se asociază cu vîntul — se arată purtătoare de descompunere, devine semn de pierzanie. Un copil ascultă, astfel, zvonul apăsător al ploii : „Ploaia și vuietul ei depărtat, străin și parcă de pierzanie a unor lumi ascunse și nedeslușite, scurgerea aceea de vînt și de ape..." *(În zori, pe ploaie)*. Reveriile pe care le naște apa, sînt, însă, îndeosebi pentru sufletul juvenil, paradiziace. Într-un text în care Fănuș Neagu se apropie mai mult de o zonă preaintimă a imaginarului, un copil descoperă universul acvatic *(Descoperind rîul...)*. În timp ce amiaza unei zile de vară „juca în cîmpie, un joc ciudat, leneș, încîlcit...", copilul pătrunde, jucîndu-se, pe tărîmul mișcător — altul decît cel obișnuit, al pămîntului de sub picioare — al apelor. Într-o albie, ca într-o barcă, se lasă dus la vale, cuprins de ape, călătorind printr-o lume de basm,

de vis, asemenea (dar într-un alt regim al elementelor) acelui copil dintr-o nuvelă de Cehov care descoperă în febra unei călătorii făcute cu căruța, stepa.

În universul imaginar al scriitorului, acestui spațiu al ascunzișurilor și aparițiilor bizare, ca și al diverselor avataruri ale apei, îi corespunde un timp care se scurge încet, ca un rîu de cîmpie, leneș, cu meandre. Un timp al rodirilor ca și al corupțiilor lente, un timp care pe toate le îngăduie. Într-o pagină antologică din nuvela *Vară buimacă* unul din bărbații părăsiți care suferă în textele lui Fănuș Neagu pune ceasul să sune la ora unsprezece. E surprins și tresare, mai apoi, auzindu-l sunînd în tindă. „Mihai Droc încerca o împărțire a timpului pentru a-și ostoi durerea. Dar ciopîrțit astfel, timpul dezvolta îngăduință". Observație subtilă. Spațiului infinit și foarte limitat îi corespunde un timp împărțit și îngăduitor. Un timp nostalgic, al așteptărilor adesea zadarnice. Într-o secvență dintr-o mai amplă nuvelă, *Iarbă vînătă,* un erou, histrion ratat, nădăjduind încă să realizeze *Spectacolul* vieții sale, exprimă, în cuvintele intelectualului, ceea ce ființele primitive din acest spațiu trăiesc fără cuvînt : „Acolo unde apa, pămîntul și soarele se unesc pentru o aventură supremă, gîndul fiecăruia dintre noi, bolnav și uimit, încearcă mereu doar speranța de aventură, rareori „glorioasă, dar veșnic înscrisă în carne". Ne aflăm, aici, în fața unui vîrtej central al acelui spațiu imaginar, propriu scriitorului Fănuș Neagu, aparținînd, însă, unui mai larg univers al geografiei literare a Dunării de Jos. Într-adevăr, în acest univers, deasupra timpului, izvor de îngăduință și domoală trecere, este o mai implacabilă putere care animă făpturile spre aventură și dramă, o putere sîngeroasă care pe toate le surpă. Spațiul literar al Dunării de jos, ilustrat în prozele brăileanului Fănuș Neagu ar fi unul din locurile alese ale tragicului dacă fatalitatea, deosebit de activ-apăsătoare, și-ar găsi în lumea aceasta prea-umană eroi pe potrivă. Dar în acest univers există puțină și nu prea înaltă conștiință. Nu avem eroi tragici, deși catastrofele abundă, ci avem victime. Univers *patetic* prin excelență. Fănuș Neagu a intuit perfect patosul secret al unei umanități trăind sub o zodie inclementă, dar

neavînd energia revoltei. El e un mare maestru al *conștiinței buimace ;* exasperați, violenți ori năuciți, eroii săi par să trăiască într-un permanent anotimp buimac. O asemenea conștiință nu implică, însă, pasivitatea, abulia orientală, ci, dimpotrivă, o anumită frenezie.

O frenezie a simțurilor, înainte de toate. Eliberată (sau niciodată încătușată) de o lege morală, existența se desfășoară printre ispite și repulsii senzoriale. Mirosurile sînt aspre, pătrunzătoare, voluptățile pe care le caută simțurile sînt întotdeauna excesive. Iată, spre pildă, o mică enumerare a diverselor mirosuri pe care — indicînd o adevărată obsesie a odoratului — le notează scriitorul în prozele sale. Părul, carnea, răsuflarea unei fete miros „a lemn de agud". Aroma gutuilor mari, aurii, strălucitoare, ascunse în pleavă afînată, caldă, se amestecă cu aceea a boabelor de grîu. Mirosul crud și răcoros al brădișorului, mirosul de ierburi coapte, de măghiran, cel amărui de pelin, sau acela de lemn cioplit sînt printre cele mai delectabile. Alteori, un damf de boștină fiartă, mirosul de lîngă cazanul de țuică îmbată. Zilele și orele își au mirosul lor : în seara de Anul nou miroase a vanilie și scorțișoară. Miresmele sînt adeseori incerte : „ceva între esență de brad și mucegai de marmură" ; miroase a tinctură de iod, a coajă de mămăligă arsă și a miriște. Duhori grele se lasă uneori ; cojocul miroase a balegă, prin aer plutește mirosul de nămol și pește putred. În sfîrșit, folosindu-se de o metaforă obsesivă, un personaj simte că viața „pute a varză clocită" *(Doi saci de poștă).*

Omul în spațiul ficțiunilor lui Fănuș Neagu este redus necontenit la elementar. Lutul negru, vîntul („Calicu") și mai ales apele — mlaștina, fluviul, marea cea mare bănuită la orizont — toate asediază condiția umană cu forța primordialului. Dar nu avem aici o lume primitivă — cum spun uneori comentatorii acestei proze — ci, mai curînd, o lume arhaică. O umanitate bătrînă, deși nu istovită, trăind printre lucruri vechi. Capete de curele putrede, legături de zăbrele, chei ruginite atîrnînd de cuie bătute în grinzi afumate, iată cîte ceva din ustensilele arhaice ale acestei lumi. Substanța stilistică pe care scriitorul o folosește în descrierile sale devine, une-

ori, o pastă groasă care dă trup unor obiecte greoaie: butoaie de bere cu doage zdravene de stejar, buturugi de despicat lemne, bulgări de balegă îngheţată...

O umanitate în dispariţie a satului arhaic, dar o umanitate *întreagă*. Ca şi Curtea care în literatura clasică a secolelor trecute oferea spectacolul întregii omeniri, prin restrîngerea spaţiului la acela al unei scene vizibile şi prin constrîngerea pasiunilor, tot astfel pusta închide (ajutată de arşiţă ori de ger) şi produce o condensare a patimilor. Desigur, niciodată un intelectual care vede în recluziunea satului doar o cale spre ratare nu va înţelege această umanitate pe care scriitorul o vede încă atît de depărtată de aceea urbană. Un tînăr absolvent al unei facultăţi cu veleităţi de scriitor este trimis la ţară ca profesor. Suferă, se agită, scrie scrisori în care cere ajutorul celor din Capitală. Ar vrea să şteargă şi imaginea — încă atît de sumară, de falsă — pe care şi-a făcut-o despre sat. „O, mă gîndeam, să treci pe lîngă Lacul-dulce şi să nu ştii că există!" *(Cantonul părăsit)*. Satul nu se revelează cu uşurinţă. El are tainele sale, lucruri ascunse ca şi gutuile în pleavă ori butoiaşul de vin îngropat lîngă porumbar. Tainele sînt legate, în prozele lui Fănuş Neagu, îndeosebi de arhaicele rituri din care unele au rămas, degradate, aparent desacralizate, dar încă purtînd o încărcătură magică. În spaţiul imaginar al acestui scriitor, arhaice zeităţi htonice, subpămîntene sînt adevăratele divinităţi ale locului. Ţara Dunării de jos (cu toate semnele care ar pleda împotrivă) n-a fost încreştinată, parcă, niciodată sau, mai exact, riturile ei, superstiţiile sînt ceea ce a rămas deasupra *(super stat)* din zăcămintele păgîne ale unor culturi arhaic-orgiastice. Repetăm, desacralizarea acestei lumi este un proces înaintat. Rudimente ale credinţelor şi practicilor magice se asociază cu resturi ale unei sacralităţi pseudo-creştine. O babă va pleca să aducă caii grîului: „Pe sub pogoanele unde trec caii grîului, spicul se umflă cît coada vulpii. Plec şi vin cu ei pe sub pămînt şi ei or să necheze sălbatec. Caii grîului... au trup de grîu, picioare de grîu, cap de grîu". *(Vară buimacă)* George, nepotul ei, ar dori ca, după moartea bătrînei, să se joace cu fulgerele pe care aceasta le-ar avea în palmă. Obiceiuri oribile se

întîlnesc cu altele hazlii : astfel „a da cîinii în jugău", a striga într-o zi senină peste sat, beteşugurile şi metehnele fetelor nemăritate („olelie") ; ritualuri groteşti : o bătrînă îl pune pe nepot să strige de trei ori : „Martie-n casă, purecii afară !" Riturile abundă în jurul iniţierii tinerilor. I se strigă băiatului încins cu două nuiele de salcie : „Să creşti înalt şi cu mijlocul subţire şi să fii mlădios ca salcia primăverii !" Naşterea, nunta şi moartea sînt întovărăşite de tot soiul de credinţe cultice şi de ritualuri. Unele sînt graţios-fanteziste dar avînd o rădăcină mult mai profundă decît se pare. Astfel, o fată spînzurîndu-se, fratele ei găteşte pomul blestemat cu covrigi şi mere de parcă l-ar împodobi pentru bucuriile nupţiale *(Zgomot).* Arhaice rituri sînt asociate artei fîntînarului *(Fîntîna),* ca şi unor sărbători *(Drăgaica)* cînd o văduvă voind să fie luată de nevastă de unul de seama ei leagă de un scaiete o hîrtie cu cuvintele : „Sănflorească pentru mine şi pentru florea casavem noroc..."

Perenitate a structurilor lumii rurale ! Cît timp istoria nu intervine în universul anistoric al satului arhaic pare că nimic nu se schimbă într-însul. Şi nu numai în timp ci şi în spaţiu structurile sînt identice. Motivele mari ale romanului sau nuvelei ce explorează lumea satului sînt aceleaşi, fie că e vorba de Cîmpia Dunării de jos ori de Cîmpia Aradului, ori despre dealurile aride ale Siciliei sau despre cele ale Poloniei. Vrajbe între oameni din pricini de avere, lupta celor avizi de moştenire, părinţi ce vor să-şi dea fiicele după oameni bogaţi pe care acestea nu îi iubesc. Găseşti la Ion Slavici unele din temele naraţiunilor vizînd lumea rurală din novelierul lui Fănuş Neagu. Cu toată identitatea structurilor, deosebirile de viziune sînt evidente. Înainte de toate, în spaţiul imaginar al lui Fănuş Neagu elementele arhaice ale satului sînt supuse unei degradări, sînt pe cale de dispariţie. Istoria a intrat în sat şi anistoricul (rituri, arhetipuri mitice, simboluri, credinţe, obiceiuri etc.) este agonic. Scriitorul a sesizat cu fineţe, însemnătatea epică a *modificării* structurilor, a crizei Satului arhaic. El a înţeles că tocmai această modificare generează drame ori situaţii groteşti, că este matricea unică a unor situaţii epice. De aceea, cînd urmăreşti cu atenţie

textele lui Fănuş Neagu poţi sesiza în acele drame familiare perenitatea *abolită*, agonică a structurilor arhaice. Cei care continuă să trăiască în conformitate cu aceste structuri stau sub condamnarea istoriei. Un tată bătrîn, pe moarte, are doi fii. Unul dintre ei a renunţat la pămîntul său, intrînd în gospodăria colectivă a satului. Celălalt, avid, ar dori toată „moştenirea" — deci şi partea fratelui. În cele din urmă îl tîrăşte pe tatăl său, pe ger, în sanie la oraş pentru ca avocatul să-i impună un testament în favoarea lui şi, astfel, îl ucide. Cuvintele, gesturile fiului lacom de pămînt („Se duce caiafa. Azi, mîine se prăpădeşte şi nu-mi mai lasă măcar o brazdă de pămînt.") sînt în conformitate cu străvechea patimă ce nu cunoaşte îndurare, pentru pămînt. Sete ce se vădeşte anacronică şi condamnabilă etic şi istoric. Istoria, îndeosebi, care transformă lumea rurală este un *alt* plan care intervine şi schimbă ori curmă gesturile anistorice aparţinînd arhaicei vieţi rurale. Desigur, sînt taţi care continuă să joace rolul patriarhului despot, al celui care dispune de viaţa şi moartea tribului. Chivu Căpălău, în nuvela *Ningea în Bărăgan*, este un asemenea părinte-tiran care nu-şi iubeşte fiii — unul slab de minte, altul vrednic dar prea slab pentru a se răzvrăti pe faţă —, un alt tată vrea să-şi mărite fata cu un bărbat pe care ea nu-l iubeşte *(Somnul de amiază)*. Argatul unui ţăran înstărit dă foc casei stăpînului care îl urmăreşte pentru că l-a surprins dînd tîrcoale fetei lui *(Cocoşul roşu)*.

Dar situaţiile generate de eternele rivalităţi în dragoste ori de competiţiile pentru avere sînt, în aceste fragmente ale unui epos rural, doar pretexte pentru a pune în lumină tenebroase porniri instinctuale, acea magmă brutal-arzătoare care constituie centrul universului imaginar al acestui scriitor. Mitologia rurală îşi are personajele sale care revin în mai multe naraţiuni (acel pitoresc Papa Leon, Ion Lalaia Gogodita, Ene Lelea şi alţii). Femeile, îndeosebi, în această lume, sînt agente ale patimei. Măritată cu Niţă zis Babalete, feciorul slab de minte al autoritarului Chivu Căpălău din satul Suligatu, Vica îl înfruntă pe acesta şi fuge din sat urmată de iubitul ei Onică, fiul mai breaz al aceluiaşi tiran *(Ningea*

în Bărăgan). În povestirea *Cocoșul roșu* Tița îl îndrăgește pe Chiriac, argatul tatălui ei, îi place „să guste primejdia" întărîtînd caii cu biciul. Candoarea și violența se asociază în făpturile acestea pătimașe. Mînjii, armăsarii sălbatici și porumbeii sînt deopotrivă animalele în preajma cărora le place acestor femei să trăiască. Iana îi apare lui Scarlat Cahul călare pe un roib, costeliv, cu șolduri înguste, băiețoasă. Ea îl biciuiește pentru că a furat struguri din vie, apoi îl ia în căsuța ei, într-o vîlcea cu tufe de gherghine și măceș, cu un iepure în cușcă și cu poloage de pelin în jur. Dragostea lor cu voluptăți orgiastice e introdusă prin biciul femeii și consacrată prin riposta rituală, propusă de Iana, a biciuirii ei de către bărbatul ales, cu o rămurică de pelin. Lișca, țiganca, prezice femeilor cu „ciurul", soarta bărbaților lor plecați pe front. Cînd e provocată să descînte ciurul în legătură cu omul ei, descîntecul nu prinde. Va pleca să-l caute pe bărbat și se întoarce, sub escortă, ca o umbră a ei. Dar toate femeile, în lumea de violențe a acestui prozator par posedate de un duh necurat. În Deltă, Maud obișnuiește să prindă cîte un șarpe pe un fund de mlaștină și să-l sfîșie cu briceagul pescăresc, dintr-o smucitură, ca apoi să vadă cum „cele două curele, într-un ultim impuls vital, încearcă să se adune colac la capete" *(Doi saci de poștă)*.

Bărbații, chiar și despoții propriilor familii sînt dominați, îndeobște, de femei. Cînd acestea îi lasă (precum Gia pe Ene Lelea, în *Păpușa)* ei nu-s în stare decît de simulacrul unei răzbunări. Figura unuia (a lui Eremia, în nuvela *Acasă*) este aceea a unui lup tînăr, frumos dar nu și puternic „puțin prea fraged în frumusețea lui sălbatică". Tineri abia ieșiți din adolescență, copilandrii ori bătrîni, cu toții par atinși de o slăbiciune. Au, cu toții, ceva copilăros, naiv, într-înșii. Suferința îi face bărbați, ea are valoarea ritului de inițiere în bărbăție. Astfel, tînărul Luș „trăiește cea dintîi suferință adevărată" atunci cînd tatăl său dă foc tutunului recoltat de ei, la care flăcăul a muncit cu sîrg, întrucît s-a constatat — lovitură a fatalității — că planta era contaminată de mozaicul tutunului.

În acest univers imaginar, violența însăși este o fatalitate. Unul își bate nevasta cu sau fără pricină ; încalecă pieptul fiului său și-l bate pînă obosește. Altul aprinde casa și acareturile stăpînului strigînd apoi ca în ritualul unui zeu al focului : „Cocoșul roșu !" Un profesor e pisat în picioare de directorul său. În baltă două făpturi însingurate urlă împreună ca lupii. Unul dintre ei, care a pus mîna în timpul războiului pe doi saci de poștă încărcați cu scrisori de pe front, se delectează citindu-le, dar utilizînd una din aceste misive ca pe un instrument de șantaj. Cînd moare, mai rămîn un număr de scrisori nedeschise de el. „Douăzeci și opt de scrisori sporeau primejdia necunoscutului" — remarcă Naratorul. E într-adevăr un climat al suspiciunii și al amenințărilor în care trăiesc aceste ființe. O lume a „zgomotului și furiei". Dealtfel, unele personaje din această lume au obsesia zgomotului. Un pictor ar vrea să deseneze zgomote *(Zgomot)*. Altul aude un strigăt misterios în noapte, și nu se va mai liniști niciodată *(Strigătul)*. Strigătul ca o metaforă obsesivă va reapare în *Îngerul a strigat*. Aceiași obsesie o regăsim în piesa *Echipa de Zgomote*.

Starea de exacerbare, de exaltare senzorială e asociată cu o anume exasperare, în cazul orășenilor și îndeosebi al intelectualilor, al artiștilor din nuvelele lui Fănuș Neagu. Remarcăm, dealtfel, că, supunîndu-se parcă unor obscure tropisme ale talentului său, el își „aduce eroii orășeni în spațiul *său*, îi vede numai în sfera Cîmpiei, a Bălții sau a Mării, care este, pentru el, unicul *loc* al patimei. Un bucureștean are revelația oribilului, a „lunii, ca o limbă de cîine" după ce află într-un sat din Bărăgan despre oribila moarte a unor copii devorați de cîini căzuți într-un puț sec. Un actor ratat își joacă supremul său spectacol : se lasă legat cu funia de o mașină și tîrît pe plajă în fața mării indiferente și a obloanelor trase ale sutelor de ferestre oarbe la cumplitul său joc *(Iarbă vînătă)*. Un tînăr absolvent al universității numit profesor într-o comună izolată din Bărăgan descoperă aici o prietenă din copilărie, orfana unui hoț de cai, violată mai apoi la „Cantonul părăsit". Orășenii se întîlnesc în Deltă, la un punct meteorologic, unde parti-

cipă la jocul cu moartea al femeii care spintecă șerpii, și la moartea unui bizar deținător al celor „doi saci de poștă". Urîtul, risipa, exasperarea îi posedă pe acești rătăciți în spațiul închis al dramei. Chipul artistului în această ipostază este acela al unui ofensat, al unui om care e o rană vie.

Violenței i se opune o proaspătă candoare. Scriitorul robust, abil în proiectarea unor naturi pe cît de fruste pe atît de pitorești, care se complace în enumerarea ororilor și în proiectarea terorilor elementare se apleacă, adeseori, cu gingășie, asupra nevinovățiilor infantile. Asupra propriei copilării, probabil. Amintiri trădate ? În orice caz, copiii abundă în istorisirile sale. Un întreg ciclu de *infantile* le este închinat : *Caii albi din orașul București*. Firește, acești cai albi galopează purtați de Crivăț prin stepa Dunării de jos și în imaginația bîntuită a artistului-copil. „Ce e zăpada ? Lacrimi înghețate." Candoarea copilăriei se conjugă, în numeroase din aceste texte, cu experiența dezabuzată și neputințele senectuții. Copilul și bunica ori bunicul, jocul și ritul, băiatul care pune pocnitori și baba care-i pune pelin sub pernă, două inocențe. Copilul întreabă : „Bunicule..., vreau să știu și eu cît de largă e ninsoarea. E cît orașul București ?" Înconjurat de animale nevinovate, căprioare, iepuri, porumbei, cai albi, în vis ori în realitate (dar unde sînt limitele între vis și veghe în copilărie ?), gesturile copilului sînt binefăcător naive. El împinge soba în livadă ca să încălzească stupii și cocoșul de lemn de pe poartă. Calul de lemn al băiatului coboară din pridvor și bea apă din copca făcută de lună iar copilul zboară pe aripile porumbeilor ori ale unui cocoș de lemn, în cireș, în meri, în luncă, la locul de întîlnire, în jurul salcîmului, sub luna plină, al tuturor cocoșilor de lemn din sat. În imaginația zglobie a copilului luna, stelele, calul de lemn participă la aventuri ce amintesc universul oniric al lui Lewis Carroll. Fantazarea e molipsitoare : copil și bunic fabulează împreună.

În lumea imaginară a copilului descoperim spațiul matrice al ficțiunilor lui Fănuș Neagu. „Realitatea" sa e încărcată cu virtuți magice. Dar chiar și cei „mari", atunci cînd sînt cuprinși de frigurile care emană din

Baltă, din cîmpie ori de pe plaja marină, fabulează. Imaginile potențează realul. Formule de vrajă în care apar cocoși apocaliptici („O, ce vară buimacă, în vara asta mi-a zburat cocoșul în lună!“), credința în posibilitatea transcenderii (fîntînarul a atins „inima-pămîntului“), în puterea magică a gestului (naivitatea copilului care desenează lupi pe peretele casei, ca să-și bată joc de ei „că sînt fiare“) indică virtutea ce se atribuie imaginilor în acest univers. O realitate foarte concretă în care se stabilesc raporturi magice. Natura însăși pare supusă unei magii a locului : „în aceeași clipă cîmpia fără margini dispăru, drumul cu plopi se topi în ierburi...“ *(Vară buimacă).* Căci, în fond, formula însăși, estetică, a artistului care proiectează aceste imagini în spațiul său imaginar este aceea a unui realism magic.

E mult zgomot și multă furie a patimilor exacerbate în spațiul fictiv al prozatorului Fănuș Neagu. Ficțiunea sa dramatică aparține, evident, aceluiași spațiu. Dar, mai mult poate decît prozele sale, piesa trădează vîna liric-dramatică, poetul ascuns sub pielea povestitorului. Cîte secvențe admirabile, pline de un patos nostalgic ori de un patos al exasperării în *Echipa de zgomote !*

Familia Rîmniceanu — bărbat, nevastă, fiu, logodnica acestuia și fratele soțului — alcătuiesc „echipa de zgomote“ a unui studio cinematografic. În fața ecranului de proiecții, echipa simulează zgomote ce se înregistrează pe banda sonoră : mugetul mării, galopul cailor prin stepă, urletele unei haite de lupi, toaca mănăstirii și altele. Cum spune soția, Maria : „Noi sîntem ceea ce nu se vede în film... Sîntem zgomotul.“ Ingenioasă idee dramatică : mimarea galopului, jocul, masca acestor nevăzuți agenți ai unei turbulențe fictive suscită în ei rememorarea tulburărilor trăite, a propriului vîrtej. Căci, înainte de a fi nevoiți să-și pună copitele false ale cailor imaginari galopînd pe ecran, cei doi frați Rîmniceanu, îmbătrîniți acum, fuseseră fiii *bizonului*, ai ultimului bizon, ultim vlăstar al unui neam viguros. Fiii bizonului au degenerat părăsind cîmpia cu ierburile și vîntul sălbatic, s-au domesticit și s-au preschimbat — cum spune Nil, cel care mai păstrează o îndîrjire originară — în

bieţi cai de salon în care abia mai freamătă uneori amintirea neţărmuririi sălbatice de odinioară.

Ce înseamnă a fi *bizon* ? Făptura face parte din mitologia proprie a lui Fănuş Neagu. Bătrînul tată al Rîmnicenilor fusese „un bizon al cîmpiei absurde“, cu mult întuneric în el, cînd om de onoare, cînd călău, ciudat aluat în care lumina face să dospească noroiul. Bizonii îngenunchează numai în vadul apelor, niciodată în praf. Ei poartă pe frunte „semnul călăului“, nu, pe genunchi, „stigmatul mizeriei“. Calul e prietenul bizonului ; bizonul poate fi, totodată, cal. Cîinele e vrăjmaşul lui.

A dramatiza miturile Cîmpiei, fascinantă întreprindere ce-şi poate găsi realizarea doar într-o specie de mister modern. Fănuş Neagu a găsit, înainte de toate, tonul acestui mister, apoi mecanismul lui. E multă brutalitate în acest ton. Deloc brutalitatea făcută, imitată a unor încercări de fals teatru al violenţei. Lumea „bizonilor“, ca şi a cailor, ba chiar şi a urmaşilor lor degeneraţi e plină de brutalitate. Gesticulaţia dramatică, patosul îşi au justificarea într-o stare a exasperării simţurilor, afectelor şi imaginaţiei. În economia piesei lui Fănuş Neagu, Nil e, îndeosebi, întruparea acestei exasperări, personaj de o straşnică vigoare, neîmpăcat cu soarta lui, purtînd „semnul călăului“. El ştie că la „paştele gunoaielor“, că la praznicul său, „lumea nu vine ca să mănînce, vine să înjure“. El va invoca umbrele tulburător-tainice ale Tatălui-bizon şi ale femeii cu trup de noapte, Monica-Sofia. El scoate adevăruri acoperite la lumină, ştiind că : „Morţii sînt puterea pămîntului. Ei sînt puterea şi patima“. Şi va voi să aducă aceste puteri htonice la suprafaţă, încercînd să trezească în fiul *său* (şi nu al fratelui său) bizonul. „Am trezit bizonul care dormea în el, l-am scos din pielea veche şi răpănoasă, asta-i tot. Pînă acum Alexandru era un bivol bleg, cu botul în grîu, eu l-am scos la iarbă sălbatică şi l-am făcut bizon“. Tot Nil va fi cel care, cu ultima tresărire a bizonului dintr-însul, va înfrunta cîinii.

Ne mişcăm, aşadar, în plin mister, printre imagini de parabolă dramatică. Incitantă la lectură, piesa se oferă spectacolului prin jocul celor două planuri : cel cinema-

tic, constituind un fundal mecanic din care se desprinde jocul patimilor, desenul violent al deslușirii adevărului în drama unei familii. Și mai mult decît a familiei, a unei stirpe.

Spuneam despre lumea lui Fănuș Neagu că ea este mai curînd arhaică decît primitivă. Deosebirea între arhaic și primitiv apare cu evidență atunci cînd comparăm *Îngerul a strigat*, romanul lui Fănuș Neagu — către care au năzuit, ca niște exerciții spre o sumă, multe din paginile povestirilor sale — cu acel epos al foamei sau al sexului pe care-l oferă romancierii Sudului : un Ignazio Silone în *Pîine și vin*, Steinbeck în *Oameni și șoareci* sau *Fructele mîniei*, Caldwell în *Drumul tutunului* sau unii sud-americani în romanele lor. *Conștiința buimacă* din textele lui Fănuș Neagu nu este niciodată acea „fereastră deschisă în conștiința unui idiot", pe care Sartre o descoperă în *Zgomot și furie*. Departe de a fi istoria unui „idiot al satului", frecvent în romanul „sudului", eposul lui Fănuș Neagu revelează o obscură spiritualitate, dar și o bizară luciditate într-o lume a amăgirii simțurilor și a trăirilor orgiastice.

O lume care impune un sens tragic existenței ? Aș vrea să dau un nume unui sentiment al vieții mai întunecat decît Tragicul. Căci, deși presupune scufundarea existenței în tenebrele Ireparabilului, deși implică o atroce sentință promulgată de o instanță implacabilă, deși cheamă cu necesitate catastrofa, Tragicul rămîne învăluit într-o aură de lumină, promisiune a mîntuirii. Este, oare, o asemenea promisiune în romanul lui Fănuș Neagu, *Îngerul a strigat ?*

S-a folosit cuvîntul „tragic" în legătură cu această carte. Pe nedrept, cred. Tragedia nu cristalizează decît în prezența catalizatoare a unei conștiințe tragice. Or, lumea în care „îngerul a strigat" nu cunoaște o asemenea conștiință. S-ar putea vorbi chiar despre un vid al conștiinței etice sau, mai exact, despre acea *conștiință buimacă* al cărei mare maestru e Fănuș Neagu.

Conștiința buimacă nu cunoaște anxietatea, adevărata anxietate. Ea este, însă, posedată, într-un alt sens decît conștiința nefericită, de *nihil*. Năuci, exasperați ori vio-

lenţi, „eroii“ lui Fănuş Neagu par să trăiască într-un permanent anotimp al buimăcelii. Conştiinţa buimacă nu implică însă pasivitatea. Abulia orientală, lenea de a se urni, melancolia făpturilor care se simt atîrnînd în gol, nimic din toate acestea în fauna brăileană mişunînd de fiinţe ce se agită cu frenezie. Fănuş Neagu e un poet al stărilor orgiastice. El nu „face“ psihologie, fireşte, nici a individului, nici a maselor. Cînd mulţimile se adună ori măcar oameni răzleţi se abat împreună (şi oamenii săi sînt rareori singuri), ei se lasă cuprinşi de un fel de *dibbuk*. Astfel, în perioada tulbure care precede 23 August 1944, moşierii din părţile Brăilei, ascultînd de o „chemare voluptoasă spre prăbuşire“ colindă satele, făcînd pe schilozii, cerşind. Orgie a descompunerii.

Natura însăşi are spasme epileptoide în acest epos al stărilor turmentate. Bate vîntul de miazăzi, se stîrnesc nisipurile, se sperie caii, „apa morţilor“ se scurge în pămînt : vine „Calicu“. Trîmbele înecăcioase ale furtunii care se apropie sînt simptomele unor stări orgiastice asemănătoare celor ale conştiinţei.

Nu este, oare, acea modalitate buimacă a conştiinţei — deloc torpoare, mai curînd agitaţie bezmetică, furibundă uneori — o stare de *posesiune?* Într-adevăr, fiinţele din *Îngerul a strigat* sînt posedate. Nu este vorba doar de existenţa hăituită pe care o duc. Tîlharii, acele făpturi ambigue care circulă prin lumea romanului, reprezintă o existenţă paradigmatică, oarecum, exemplară, a acestui univers. Despre ei se spune că au o zi a iertării (Boboteaza), „pe urmă din nou hăituială“. Dar, repet, nu faptul de a fi hăituiţi face din aceşti oameni un fel de suflete bîntuite. Îi vedem pendulînd între explozie şi fantazare. Lumea lor e a violenţelor exasperate dar şi a miturilor placide. Vorbele aleargă, ameţitoare, căci mirajele sînt proprii conştiinţei buimace. Astfel, ţăranii înşelaţi de boieri pleacă în Dobrogea atraşi de mirajul pămîntului ; în Bucovina fantezia mitică vede sate în care nu sînt decît femei. Aceste oscilări între agitaţie şi fantezie indică demonizarea conştiinţei.

Demonie sui-generis. Cartea lui Fănuş Neagu e plină de aluzii la Sacru. Bineînţeles, la acest scriitor înclinat

spre un anumit grotesc, sacrul apare negativ, întors pe dos. Ritualurile sacramentale apar travestite sub o formă grotescă. Anamorfozele sînt multiple, astfel încît nucleul pozitiv, se demască, dispare şi reapare, tehnică a ironiei care se ironizează pe sine. Un personaj, Che Andrei, parodiind (involuntar ?) spălarea picioarelor, taie într-o joacă ciudată unghiile de la picioarele a şase bătrîni. Cifrele sînt simbolic-rituale. În ultima lor noapte, nemţii sînt lichidaţi prin 12 împuşcături. Azvîrlitul crucii în apă, de Bobotează, ceremonie la care iau parte 33 de tîlhari (cîte unul de fiecare an al lui Cristos) închipuie o aluzie ambiguă. De fapt, cum remarcă un personaj : „Nu mai e cruce, e lucru dracului". Numele sacre apar şi ele sub o înfăţişare parodică în anumite „noms de guerre". Învierea e profanator de morminte, Îngerul un bandit. Desacralizarea a ajuns la un punct în care vechile credinţe metamorfozate printr-o demonie latentă alcătuiesc măşti groteşti.

Or, timpul din romanul lui Fănuş Neagu e acela al unui sfîrşit. *Tempus enim prope est* — Timpul acela, iată, e aproape. Aceste cuvinte ale Apocalipsei ar putea constitui un epigraf al cărţii. Oamenii se agită pe pragul unui sfîrşit de epocă. În *Îngerul a strigat* Fănuş Neagu a scris o apocalipsă de o straniu-întunecată frumuseţe.

Strigările îngerului ? Nimeni nu le aude. În afară, poate, de scriitor. Nici o conştiinţă-receptacol, printre personajele ficţiunii, nu e prezentă. Căci Ion Mohreanu nu e o asemenea conştiinţă. Destinul său ? Căci lui îi „strigă" îngerul. Destinul lui Ion Mohreanu e un antidestin care-l împiedică să devină ceea ce *este,* îl împiedică să *fie :* să facă dreptate răzbunîndu-se, să iubească, să se justifice, adică să se salveze. Conştiinţă-martor ? Dar Ion Mohreanu nu e o conştiinţă decît poate în negativ. Eşecurile (nu catastrofe tragice, mai curînd ironii, farse ale unui destin advers) îl caracterizează. „Eu n-am cîştigat niciodată" — ştie el. Cele trei „strigări" coincid cu cele trei eşecuri ale sale. Dealtfel însuşi îngerul sub ipostaza sa degradată, hoţul Costică Banaurs se îneacă la mal luptîndu-se pentru salvare.

Este fără îndoială o legătură între frenezia senzorială, apetența spre elementar, prezența arhaicului și eșecul existențial al eroilor lui Fănuș Neagu. În spațiul imaginar al Dunării de jos domnește o fatalitate care *suflă unde vrea,* ca și „Calicu". O putere malefică frînge existențele, le preschimbă în destinul unor victime. Cei aleși plătesc vini care nu sînt ale lor. Ion Mohreanu este condamnat înainte de a păcătui. Istoria sa este istoria eșecurilor sale. Destinul său este acela al unui *sufocat* (ca și tatăl său el are „fața unui înecat"). Într-o atmosferă densă pînă la irespirabil, oamenii chemați să fie judecători, conștiințe-martori, sînt înăbușiți. Înăbușiți de o tainică putere, cum spune cineva în *Îngerul a strigat,* de „ăl care scufundă vapoarele... și le scufundă, uneori, mai înainte ca vapoarele alea să fi fost construite".

Mersul tragediei este acela al unui rit purificator prin sacrificiu. Lumea lui Fănuș Neagu nu cunoaște asemenea rituri. Dar în haosul către care toate tind în acel sfîrșit de veac, în acea situație eschatologică, conștiința scriitorului percepe Strigătul pe care și noi îl auzim, anunțînd nașterea. La limită, suferința se convertește în exaltare. Dealtfel, atent privită în încheieturile ei, apocalipsa atît de sumbră a lui Fănuș Neagu se revelează ca un imn al unei posibile fecundități. Poemul sfîrșitului e acela al unui nou început.

La drept vorbind, cea de a treia strigare, finală, a îngerului din romanul lui Fănuș Neagu, „vestind nașterea", este un strigăt de triumf al creatorului mai curînd decît al creaturilor sale. Căci, în spațiul fictiv al Dunării de jos, străbătut iarăși și iarăși de scriitori aparținînd unei strălucite linii a prozei noastre, victorioasă nu poate fi decît Fantezia.

O fantezie incitată de „tainele pămîntului". Iată un tablou de *genre* al casei din Bărăgan, în noaptea de ajunul Crăciunului : „Lampa arde cu fitilul tras, de sub ușă se furișează înăuntru ceva din șuierul vîntului, din lemnele ude picură pe vatră must sălciu, boabele de grîu din ceaun spun despre tainele pămîntului..." *(Acasă).* Totul, în acest spațiu imaginar naște taine. Iar nașterea este taina tainelor. Cînd află că i s-a născut un băiat,

proaspătul tată e cuprins de teamă : nu știe să se joace cu băiatul său. De fapt e tulburat în rădăcina ființei sale de misterul paternității. Dar tainele nu se dezleagă ci, doar, amenințarea lor e conjurată prin practici magice. Tînărul tată se culcă la pămînt, peste șanț face o punte din trupul său, peste care vor trece toți mieii tineri ai unei turme. Și frica piere prin acest joc ritual. Asemenea secvențe din novelierul lui Fănuș Neagu amintesc gesturile cultice din povestirile lui V. Voiculescu. Dar povestitorul brăilean este el însuși, pe de-a-ntregul, în proiecțiile acestor acte magice. Într-una din piesele sale de bravură, seceta iscă un adevărat exod al unui sat în căutarea morarilor care ar fi tăiat apa Buzăului nelăsîndu-l să curgă la vale. Înnebuniți de un zvon misterios, strigat de un călăreț, din goana calului, ei purced la drum ca să „aducă gîrla". Căci elementele, ca orice univers magic sînt *dramatis personae* nu mai puțin decît oamenii și aceștia nu fac decît să le lege și să le dezlege într-un joc etern.

De un asemenea univers al tainei aparține un limbaj gnomic, sentențios, al zicalelor exprimînd experiențe arhaice, o întreagă ordine revolută și totuși dăinuind în cuvinte. O babă „căra apă morților de slabă ce era". Alta se roagă : „bine-ar face Maica Precista să m-astîmpere de pe lume". Dar febrilitatea vieții ca și setea de moarte a senectuții își are formulele ei : „e mai ușor să păzești un cîrd de iepuri decît un om lacom", iar despre nevestele și copiii alergînd după ale gurii ni se spune că „s-au împrăștiat prin sat ca făina orbilor".

Este, într-adevăr, unul din cele mai înalte merite ale unui prozator, acela de a-și cuceri — asemenea unui condotier — un ducat al său, de a se identifica pe de-a-ntregul cu spațiul acesta, de a găsi tonul, stilul care convine — asemenea unei etichete particulare unui mediu — lumii sale. Fănuș Neagu a găsit acele virtuți ale cuvîntului care fac placentară proza sa la spațiul imaginar al Dunării de jos. Să-l ascultăm o clipă, în ipostaza de moralist, închipuind un „caracter" din lumea sa : „Lui Căpălău îi plăcea să creadă, și la asta se gîndea acum că lumea din sat îl respectă pentru virtute. Nu se îndoia că

ăsta era darul cu care-l învrednicise Dumnezeu de la naștere și a-l arăta satului despuiat de virtute, ca pe-un știulete de porumb trecut prin machină, cum vroia să facă popa Răgălie, era ca și cum i-ai fi dat brînci de pe malul gîrlii". *(Ningea în Bărăgan)*

Dacă îi găsesc lui Fănuș Neagu o virtute specială, pe lîngă darurile povestitorului, pe lîngă palatul lingvistic rafinat, aceasta e cea mai autentică sete de adevăr din proza actuală. Romancierul caută adevărul (sau poate dreptatea) fiecăreia din făpturile sale. Chiar și a ultimului mînz lovit în creștet.

ALEXANDRU IVASIUC

Printre prozatorii noştri contemporani, Al. Ivasiuc s-a arătat, pînă acum, de departe cel mai atras de aventura scriiturii. (Folosesc, poate pentru întîia oară acest ultim cuvînt, îndeajuns de barbar, dar, de astă dată, tehnic necesar.) Primele sale „romane", îndeosebi *Vestibul* şi *Interval,* ar merita mai curînd denumirea, aparent mai vagă, dar în acest caz mai precisă, de *texte.* Căci tendinţa lor esenţială, subiacentă, este aceea a subversiunii uzajului comunicativ şi reprezentativ al limbajului. A pune în lumină limbajul ca *productivitate,* iată ce pare să fie, de fapt, finalitatea naraţiunilor în cauză. Dar aceasta ar fi însemnat, din partea naratorului, admiterea unui joc nelimitat al cuvîntului la care el, pe de altă parte, foarte preocupat de semnificaţii, de idei, fiinţă prin excelenţă speculativă, şi, mai presus de orice, adorator al ordinii, fascinat de sistemă, nu se putea deda. De aici, un anume caracter hibrid al literaturii lui Ivasiuc, evident în primele sale texte.

Căci, ce ne oferă aceste texte ? Glosatorii au observat, înainte de toate, stilul analitic, abundenţa abstracţiilor, speculaţiile unei inteligenţe agile. S-a vorbit despre filosofeme şi despre discursul reprezentînd reflecţiile naratorului. Ceea ce apare cu evidenţă în aceste prime lucrări ale scriitorului sînt producţiile unui spirit investigator. În mod eronat s-a folosit, însă, în critica curentă, termenul roman-eseu. Filosofarea presupusă nu este decît funcţionarea unui mecanism intelectual care, în fond,

este un mecanism lingvistic. Asistăm la procesul generator al unor sisteme semnificante ; acestea se produc și se autodistrug în cursul unei vorbiri în care planurile referențiale apar și dispar ca într-un joc de umbre. Angajat pe calea riscantă a unei aventuri a scriiturii, Ivasiuc a trăit eșecurile și triumfurile acesteia.

Eșecurile se datoresc acelui caracter hibrid pe care-l relevam în primele sale scrieri, respectiv unei contradicții interne, ireductibile a scriiturii. O dublă apetență contradictorie a scriitorului îl îndeamnă concomitent spre abolirea planului referențial al discursului, și spre recursul continuu la un plan referențial. Ivasiuc este tentat — cu sau fără o deplină conștiință a tentației — de a face din scriitură un mecanism ce funcționează fără vreo finalitate în afara sa și, totodată, e ispitit de a vorbi *despre*, de a folosi cel mai reproductiv dintre limbaje. El încearcă neîncetat accesul la un limbaj care se vorbește pe sine, și recurge tot mereu la un limbaj funcțional. Discursul, în aceste texte devine autoreflectant și, în același timp, reprezentativ. El este ca o oglindă în care n-ar vrea să se vadă decît pe sine și în care, totuși ar vrea să surprindă lumea. În această ambiguitate a discursului (care e cînd ezitare, cînd echivoc) se ascunde sursa interesului critic al acestor lucrări, ca și sursa eșecului lor artistic. Ele sînt cazuri textuale interesante, dar nu romane izbutite.

Caracterul hibrid al scrierilor este manifest în raportarea discursului lor la un eu vorbitor. Viziunea antropomorfică a comentatorilor acestor „romane“, a plăsmuit „personaje“, „caractere“, „eroi“, din acele *membra disjecta* pe care le expune scriitorul, și care sînt mai curînd proiecțiile unui eu fenomenologic, decît ale unui eu psihologic. Și, totuși, acel eu transcendental care operează printr-o punere în paranteză a spațiului și a timpului, a cărui cunoaștere de sine are o funcție de autorevelare, acel eu fenomenologic pe care îl „vedem“ unind membrele risipite ale discursului, se vrea, în același timp, un eu psihologic în căutare de sine, exercitîndu-și funcțiile obișnuite : retrospecție, introspecție, proiecție. Toate acele *nume* pe care le întîlnim în *Vestibul* și *Interval*, acel profesor neuromorfolog, Ilea, acei

Chindriş, Olga şi Petru sînt şi nu sînt fiinţe introspective, naturi problematice, sînt şi nu sînt fiinţe ori naturi. S-ar putea spune că, pornit spre descrierea lor pur fenomenologică, autorul a simţit nevoia să le ancoreze în realul psihologic. Dar — folosindu-ne de titlul scrierilor lui Ivasiuc ca de embleme nu ale textelor în sine, ci ale pre-textelor care le-au iscat —, putem spune că „făpturile" sale imaginare rămîn într-un vestibul al realităţii epice, într-un interval dintre pura prezenţă ideatic-fenomenologică şi impura prezenţă imaginar-psihologică. De aceea, „eroii" se constituie mai curînd drept absenţe, decît prezenţe. Personaje care monologhează ; vorbirea lor le conferă o existenţă pur discursivă. Dar, încă o dată, în această obliterare a personajelor prin propriul discurs, scriitorul încearcă să insinueze o consolidare, a lor, senzorial-emoţional-intelectuală. De aici, consistenţa lor incertă, pîlpîirea lor, caracterul lor fumegos ori umbratic. Căutînd să cîştige pe două planuri, scriitorul pierde pe ambele. Deşi şansele sale erau mari într-o parte, ca şi în alta. Nici unul dintre scriitorii noştri contemporani nu era chemat, asemenea lui Ivasiuc, să-şi înscrie demersurile literare în spaţiul experienţelor textuale, în sensul pe care îl atribuiam textului la începutul acestor consideraţii. Totodată, subtilitatea spiritului analitic îl predestina unor explorări în straturile profunde ale conştiinţei, unor sondaje încă neepuizate în literatura noastră. Folosindu-se de aceste şanse — care asigură triumfurile parţiale ale unei scriituri pe lîngă eşecurile ei — el reuşeşte la nivelul fragmentului, ceea ce nu izbuteşte la nivelul întregului.

Într-un eseu, intitulat *Fundamentarea tragediei* (în *Radicalitate şi valoare)*, Ivasiuc face o observaţie semnificativă asupra valorii literare a prozei. Aceasta ar consta, după el, în „cantitatea de idei generale şi în esenţialitatea lor, pe care pot să le suporte personajele şi situaţiile create. Reuşeşti pe deplin atunci cînd poţi insera în substanţa organică a cărţii un eseu fundamental şi premonitoriu ca «Marele Inchizitor», pe care Ivan Karamazov îl poate povesti firesc ca să se exprime pe sine în tensiunea acţiunii epice". Teza susţinută de eseistul Ivasiuc, reprezintă, desigur, o năzuinţă a romancierului Iva-

siuc. Referirea la Dostoievski ascunde o *apologia pro arte sua*. În economia primelor sale ficţiuni, „cantitatea de idei generale“ depăşea mult ceea ce puteau suporta „personajele şi situaţiile create“. În fond, asistăm atît în *Vestibul*, cît şi în *Interval*, ori în *Cunoaşterea de noapte* la examenul unor conştiinţe ruminatoare, la exerciţiile unor inteligenţe asociative. Examen şi exerciţii ce par provocate, par să aibă — pentru beneficiile ficţiunii — un început şi un sfîrşit, dar a căror declanşare şi încheiere nu sînt decît pretexte îndeajuns de arbitrare, căci monologurile aparţin unei vorbiri care se vorbeşte pe sine, pentru sine, unei magme în ebuliţie continuă. Autismul acestei vorbiri fără adresă este simptomul ei cel mai evident. Scrisori netrimise, confesiune neauzită în *Vestibul*, dialog al surzilor în *Interval*, vorbirea în aceste texte este făcută pentru a fi vorbită nu auzită. Şi totuşi, este o continuă nevoie a comunicării într-însa. Nevoie mortificată sau anihilată tot timpul, răbufnind tot timpul, întreţinînd negativ o tensiune pe care o acţiune pozitivă n-o poate susţine.

Supremaţia discursului, refularea fabulei prin discurs, determină structura acestor prime proze ale lui Ivasiuc. O funcţie fabulatoare mediocră, proiectează în fiecare din ele cîte o schemă simplă, o ficţiune vagă, mai degrabă o situaţie căreia vorbirea întreţinută de o funcţie discursivă extrem de activă îi conferă o consistenţă. Autoreprezentarea naraţiunii produce o impresie de vîscozitate întreţinută prin procedee stilistice. Asistăm la un *feed-back* în scris al scrisului, ceea ce îi dă o densitate păstoasă şi o anume rezistenţă la lectură. Fluxul ideaţiei susţinut de o gîndire paraliterară nu este decît prea puţin alimentat prin experienţe senzoriale sau prin aportul imaginilor. O anume aglomerare a semnificaţiilor contribuie deci şi la acea vîscozitate pe care o remarcam.

Şi, totuşi, nu „ideile generale“ fac interesul acestor proze. Nici frica, nici înstrăinarea de sine, nici sentimentul tulburător al vinovăţiei, nici nevoia de ordine, nici mai ales — voinţa unei conversiuni, nu sînt asemenea „idei“. Or, ele alcătuiesc substanţa epică a acestor texte non-epice. O dramă existenţială (nu reprezentată, nici măcar reflectată direct în vorbire, ci întrevăzută printr-o

dublă oglindire a oglinzii în oglindă) constituie pretextul lor. Dar vina, procesul conștiinței, teroarea, alienarea în obiectiv, în abstract, a subiectivității, încutierea și chiar vorbăria, pierderea în vorbirea neautentică, ori năzuința spre transcendere aparțin, toate, unei problematici existențiale (în unele aspecte chiar existențialiste), complicată printr-o aplicare a ei la procesul unei conștiințe istorice. Vom vedea, însă, că elementele acestei „drame" nu apar în prozele lui Ivasiuc mărite prin lupa obișnuită a analistului, ci văzute într-o perspectivă pe care o putem numi antropologică.

Frica (sub toate formele acestei trăiri, de la teama avînd un obiect, prin anxietatea nelămurită pînă la teroare, la spaima existențială, lipsită de un obiect înspăimîntător) poate fi regăsită în toate ficțiunile prozatorului nostru. Ea le străbate, e prezentă ca un bas continuu, grav, într-o piesă muzicală. Prima pagină a primului roman, *Vestibul,* se deschide printr-o mărturisire a fricii : „Pînă acum nu mi-a fost frică decît de alții sau de altceva, și cu sentimentul acesta sînt obișnuit. Îmi place să cred că, expunîndu-mă pe hîrtie, voi deveni cel puțin în parte un altcineva, de care, chiar dacă-mi va fi frică, voi reuși să-l ocolesc. Mi-e frică însă de frica de mine însumi, așa cum am început să mă descopăr și cum mă știe și poate nici nu trebuie să mă știe nimeni." Din frică se naște solilocviul acesta ; frica de altul și de sine : „spaima mea care mă mîna să mă plimb făcînd mai mulți kilometri într-o zi decît făceam în șase luni, o spaimă care se răsfrînge asupra lucrurilor, asupra fețelor celorlalți, se prelinge pe ziduri..." Frică generalizată, lipsită în cele din urmă de un agent anumit („Și nici măcar nu este frica, o frică lămurită...") este singura trăire „autentică" în spațiul acesta imaginar : „Autentică nu rămîne decît poate senzația cea mai comună a fricii, impresia că te privesc niște ochi din spate, că tu le simți privirea cu ajutorul unui simț special, aflat în ceafă. Dealtfel, am impresia că acesta este organul specializat al fricii, datorită cine știe căror amintiri ancestrale, sau poate a senzației de necunoscut pe care ți-o dă moartea. Te pîndește totdeauna din spate, o simți și n-o vezi niciodată." Nu spiritul analitic este cel care procedează la această

expoziție a unui sentiment abisal, ci (cum se vede îndeosebi în ultima parte, de referire la presupuse experiențe arhaice) viziunea antropologică. Scriitorul nu recurge la elementele unei psihologii a fricii decît metaforic, pentru a trimite la altceva, la o situație umană, aceea a omului-în-frică, a în-fricoșatului. Tot astfel în proiecția situațiilor care generează anxietatea sau teroarea. Într-o secvență din *Vestibul,* care revelează totodată vîna epică a povestitorului, obturată încă, și o obsesie a imaginarului său, observăm fascinația violenței, contagiunea ei în experiența terorii în grup. Copiii prind și vor să ucidă o veveriță, pe care se pregătesc să o frigă ca într-un rit barbar pentru ca să o devoreze (împărtășire mistic-bestială). Scena își descoperă sensul metaforic trimițînd la alta (și ea dublă : istorică și simbolică) a violenței dezlănțuite de astă dată într-un grup studențesc sub impulsul (nu mai puțin pseudomistico-bestial) al rasismului. Riturile obscure, spectacolul violenței săvîrșite în grup asupra unei victime nevinovate, ca și fabulația simbolică a omului în situații-limită aparțin celui mai profund strat al imaginarului revelat în narațiunile acestui scriitor. Îl vom regăsi și în alte romane ale sale.

În *Vestibul,* frica își caută exorcizarea printr-un spirit particular de ordine. „Am desenat neuroni, celule și forme, cu structuri așezate la distanțe măsurabile, frumos ordonate în spațiu. Nimic nu e înfricoșător dacă poate fi desenat." Iluzie a rațiunii. Medicația terorii prin simboluri ale unei lumi ordonate, prin desenul structurilor celulare înseamnă luptă împotriva unei magii printr-alta. Iluzia rezidă în raționalitatea presupusă a taumaturgiei. Dealtfel Naratorul fictiv este prea lucid pentru ca să nu-și dea seama : „Reușisem să-mi fac, după ani, o lume morfologică, dominată de limite rigide. Pînă și conturul moale al celulelor, prin prepararea histologică, prin impregnare, devenea rigid și demn de încredere. Acum îmi dau seama, vai, că de fapt am avut de-a face tot timpul cu un fel de simbol, generalizat pretutindeni, al stabilității." Simbolurile exorcizatoare, ca și riturile sacrificiale au, în economia prozelor lui Ivasiuc, o dublă valoare. Ele țin, spuneam, de obsesiile cele mai intime ale acestui scriitor. Semnificația lor (ca și a altor sim-

boluri și rituri pe care le vom mai întîlni) este pe de-o parte antropologică, pe de altă parte estetică. Nu ne referim aici la speculațiile teoretice de pe tărîmul antropologiei (deși, luate în sine, multe din afirmațiile risipite prin cărțile lui Ivasiuc au o valoare teoretică). Fabulația însăși — în măsura în care naratorul și-o permite —, adică asocierile, comparațiile, metaforele, rarele evaziuni în vizionar sînt de natură „antropologică". Spațiu al fabulosului tot atît de legitim, firește, ca și natura, legenda sau istoria. În ce privește semnificația estetică, aceasta apare mai rar, naratorul fiind un puritan care nu-și permite decît foarte rar dilecțiuni estetice. Dar iată că în simbolurile ordinii se poate găsi nu numai un refugiu, o posibilă soluție taumaturgică, ci și o înfiorare estetică : „Unele terminații nervoase erau baroce, și astea îi plăceau cel mai mult, și cîteodată observa și cîte o structură de eleganță și severitate gotică, pe care o contempla cu un ușor fior". Ba chiar și oribilele imagini ale sacrificiilor în fața unor obscure zeități totemice (pe care le regăsim în *Păsările* și *Apa),* trădează o complicitate estetică a artistului. Din instrumentarul anatomistului, ca și din acela sordid al unei chirurgii de campanie, fac parte, în *Vestibul,* unele din puținele imagini estetizante, chiar dacă regizate de o estetică a urîtului. O asemenea estetică operează ori de cîte ori apare un complex al brutalității conjugat cu aluzia la rituri străvechi. De pildă : „În momentul în care am început să lucrăm, mi-am dat seama că stăteam chiar în fața figurii de ghips, și operam răniți insuficient anesteziați, care urlau sau măcar gemeau, și cînd, reflex, făceau o mișcare, atunci greșeai și nervozitatea obișnuită a chirurgului se transforma în furie și, fără să-ți dai seama, se întîmpla să insulți bolnavul, așa încît prin grosolănie alunecai încet spre condiția de călău. Apoi membrul era finalmente amputat, și pentru că nu aveam timp să-l scoatem imediat, îl așezam într-un lighean ordinar de tablă, smălțuit cu alb și albastru, în care erau acum cîteva membre zbîrcite, sfîrtecate, de culoarea aceea neagră-verzuie a cangrenelor, toate chiar la picioarele hidosului mulaj, ca și cum am fi făcut niște sacrificii în fața unei zeități totemice foarte primitive, care rînjea impasibil, în vreme ce cuțitul sa-

crificial opera.“ Într-un asemenea idol sacrificial barbar „expresiv de dizgrațios“, în fața căruia se înjunghie ființe omenești întrezărim un pol magnetic al prozei lui Ivasiuc.

Nu se putea, însă, ca într-o asemenea scriere în care abundă reflectările, să nu fie înscrisă și o justificare — epică, nu teoretică — a scrisului. De ce scrie Naratorul fictiv ? Din nou frica oferă o motivație. Scrisul este și el o exorcizare a demonilor. Descoperirea propriei vinovății atrage după sine nevoia confesiunii. Pseudoscrisorile fără adresă, din *Vestibul,* sînt și ele subsumabile unui procedeu magic : a numi înseamnă a pune stăpînire pe ceva. În solilocviul la care asistăm, găsim expresia conștientă a voinței de putere prin scris : „Probabil că am recurs aproape conștient la puterea pe care îmi va da-o denumirea, pentru că mi-a trecut prin minte vechea legendă biblică“. Își face drum, chiar prin acest punct al *rostului numirii,* deci al scrisului, un motiv fundamental al scrierilor lui Ivasiuc : motivul *puterii,* și, mai exact, al voinței de putere. Frica, întărirea ordinii, structurile, scrisul însuși nu sînt, oare, avataruri ale unei asemenea voințe ?

„Mîntuirea consta în a vedea semne, și totul începuse să semene cu ceva, să însemne altceva“ — citim în *Interval.* Naratorul se referă la o stare de criză. Dar narațiunile sale sînt toate surprinderi ale unor stări de criză, în sensul arhaic, etimologic al acestui cuvînt, însemnînd judecată. Naratorul fictiv este împricinat, martor, procuror, avocat și judecător. Revelarea vinovăției urmează întrucîtva calea lui Oedip, cel care se prinde pe sine în cursă și se demască. Procesul acesta se duce pe două planuri — al individului și al societății. Proces abstract, la început, care pe nesimțite e transferat la o altă instanță și intentat unei realități istorice. Astfel vorbirea care, în virtutea inerției sale s-ar oglindi numai pe sine, devine uneori, în primele trei romane ale lui Ivasiuc, un discurs probator sau reprobator, o vorbire avocățească. Pe drept cuvînt scria Cornel Regman, referindu-se la „cel mai ciceronian scriitor al nostru“, că simți, citindu-l, „că pentru el limbajul a fost creat nu pentru pașnica împărtășire, nici pentru frivole încîntări, ci pentru *dovedire*“. Procesul pe care iarăși și iarăși îl intentează în romanele

sale ţine, însă, nu numai de structura eminamente discursivă a naraţiunii (şi implicit a Naratorului), ci şi de o propensiune etică a sa. Şi aici trebuie să remarcăm una din ambiguităţile acestei scrieri. Procesul deschis în conştiinţa morală, extins printr-un examen al conştiinţei sociale, rămîne în fond un proces al cuvintelor. Drama nu e, în cele din urmă, nici etică, nici intelectuală, ci e o dramă a cuvîntului.

Nimic nu este mai tragic, într-un asemenea univers nominalist decît a rămîne fără cuvinte. În schimb, nimic nu este mai firesc, pentru „cineva" într-un asemenea univers decît a descoperi structura autonomă a cuvîntului. Printre primele fraze din *Interval* o întîlnim pe aceasta : „I se părea că e o bilă rotundă, formată din straturi, şi el acum a coborît într-un strat dur, aproape de însuşi miezul cuvîntului". Cuvintele au o realitate a lor, în acest univers discursiv, mai reală parcă decît realitatea însăşi pe care o desenează. Într-o oră critică, în care e în joc destinul unei fiinţe, deasupra persoanelor-obiecte, ca un subiect transcendental, se aude vorbirea ; ea planează ca „un spirit rector format din cuvinte". A surprinde printr-un cuvînt, un singur cuvînt, fiecare formă, iată visul suveran al Naratorilor fictivi din aceste ficţiuni, ca şi — fără îndoială — al Naratorului lor adevărat. Victoriile şi eşecurile lor sînt în ordinea cuvîntului.

Cuvintele, cu puterea obiectivităţii lor, sînt căutate, am văzut, ca exorcisme împotriva fricii, dar ele apar şi ca o refulare a ameninţărilor subiectivităţii eruptive. Căci, în fond, frica şi subiectivitatea anarhică sînt conjugate. Mîntuirea e căutată în semne şi simboluri. Refugiul din faţa intemperanţelor eului subiectiv în cuvînt e mai evidentă în *Interval* decît în *Vestibul*. Frica apare aici sub forme şi mai bizare, mai insidios diverse : frică de mîini, de iarnă, de noapte, de altul, de agresivitatea unui animal, contopire bizară cu propria frică, frică de un gînd absurd, de realitatea incontrolabilă a senzaţiilor propriului corp, de capacitatea limitată a exprimării, de tăcerea altuia, teama de a se descoperi prizonierul unui animal inferior capabil să crească monstruos, să umple spaţiul. Chiar belşugul neaşteptat devine un motiv de frică. Un belşug al fricii imaginare (tot atît de reale ca

și cele reale), o întreagă fenomenologie fabuloasă a spaimei se profilează. Frica apare ca un fenomen originar al tulburărilor subiectivității. De aici, nevoia unor forme tot atît de evanescente, de vide, ale trăirii în abstracție, ca un antidot „obiectiv" al fricii. Neuromorfologul din *Vestibul* ca și istoricul din *Interval* se simt bine printre abstracțiuni, în mijlocul formulelor rezolvate pentru totdeauna, a tot ce înseamnă încheiat. Cuvintele nu sînt însă acele miezuri dure rezistente la orice corupție ; nu poți găsi în ele grăuntele de raționalitate care restabilește orice dezechilibru al afectelor, ca și orice dezordine morală ori socială. Cuvintele nu apără de demoni și nu-i exorcizează. Refacerea drumului o dată străbătut, printr-o confesiune, deci în *cuvînt,* se dovedește o reușită doar pe planul cuvîntului, și eșecul unei conversiuni, sau a unei transcenderi este un eșec al cuvintelor. Procesul e intentat unui culpabil, dar revelarea culpei, și sentința sînt *nomina,* sînt cuvinte. Totul se petrece în aceste pseudodrame ale conștiinței etice și cunoscătoare printr-o translatare a lor pe planul unei drame a cuvîntului. Într-unul din pasajele-cheie ale romanului *Interval,* în momentul unei crize-judecăți, principalul Narator fictiv își „demască" prietena. Vorbirea sa nu este, însă, un rechizitoriu la obiect, ci e o curgere a cuvintelor care desenează *în* și *prin* ele o acuzație pură : „Și cum vorbea atunci, sec, argumentat, făcînd frazele să se închege una cu cealaltă, parcă ar fi fost un flux continuu de vorbe, cu pauze de accent care întăreau și mai mult impresia de legătură. Vorbea despre altceva, bineînțeles, niciodată la obiect, însă vorbele se organizau, făceau aproape o lume a lor, densă, ordonată, părînd în felul lor niște obiecte, cu existență proprie."

În *Interval* apar două cercuri tematice (cu legături între ele), cercuri care vor juca un rol important în elaborarea viitoarelor lucrări ale scriitorului : spațiul transilvan și planul istoriei parabolice. Ele vor forma substanța epică a unui sistem romanesc mai vast, cuprinzînd pînă acum romanele *Păsările* și *Apa,* precum și două nuvele care alcătuiesc volumul *Corn de vînătoare.* Evocarea — în retrospecția din *Interval* — a casei bătrînești din Ardealul de Nord, și, în acea casă, a camerei în care a

trăit, și lucrat, și murit străbunicul memorandist, „martirul neamului", înseamnă descoperirea unui *loc* privilegiat al imaginarului, a unui nucleu epic. În acest loc, o figură (poate primul „caracter" al prozatorului — încă abia schițat în *Interval)*, figura bunicii autoritare, care trăiește în cultul tatălui ei, memorandistul. Descoperirea spațiului acesta imaginar al vechii Transilvanii echivalează, în proza lui Ivasiuc, cu o transformare în structura narațiunii. Țesătura epică devine mai densă. Apare o perspectivă istorică și, în același timp, o sursă de mituri locale. Ardealul acesta fabulos generează caractere care, chiar dacă sînt încă surprinse în puține lineamente ale figurii lor morale, au o altă consistență decît făpturile gelatinoase, îndelung evocate și totuși incapabile de a se coagula, din primele proze ale acestui scriitor. Nordul ardelean ar putea deveni — prin vechile conflicte, prin straturile, prin aluviunile istorice, prin tot ce a fost asimilat și a rămas neasimilat, prin închidere provincială, un spațiu imaginar al dramei. Să ne gîndim la ceea ce a însemnat Sudul american în alcătuirea imaginarei Joknapatawpha.

Ivasiuc va reveni nu o dată asupra unei anumite *situații* în care fabula și discursul său se arată profund angajate, situație care s-ar părea că anunță un fel de Bildungsroman niciodată întreprins, în cadrul provinciei pedagogice transilvane. Asistăm în *Interval* (și apoi în *Păsările,* și în nuvela *O altă vedere)* la deșteptarea unei conștiințe în condițiile confruntării cu un mit sever, acela al luptătorului, „martir al neamului". „Mă apropiam sigur și încet de o imagine mai completă și mai bogată, prima imagine adevărată — mi se părea pe atunci — de *Eu* propriu, care însemna în același timp și sentimentele mele obscure din timpul nopților de frică, și în același timp eram străbunicul, și mai ales omul din tablou, cu fața severă." Pînă și acel bizar joc al copilului care știe „că un martir nu joacă șotron, nu se joacă de-a v-ați ascunselea...", și care se joacă *„de-a nu se juca"*, adevărată școală a inhibiției, servește la formarea — sau deformarea — caracterului său. O anume taină — componentă abisală a spațiului spiritual transilvan — nu lip-

sește nici din evocarea acestor începuturi orbecăinde ale unei conștiințe de sine. Frica, întunericul, pedagogia severă a unui matriarhat supus, la rîndul său, ideii Tatălui pierdut, de reînviat, toate acestea constituie un nucleu epic pe care îl socotim plin de virtualități.

Numai unele din acestea au fost actualizate pînă acum de scriitor. Al treilea roman al său, *Cunoaștere de noapte,* continua în parte explorarea tărîmurilor cercetate în primele două. Mai bine zis, cu o experiență sporită a narațiunii, cu mai puține divagații îngăduite discursului care se spune pe sine, cu o sensibilă reducere a ambiguității care dăduse acelor prime texte un caracter hibrid, Ivasiuc reia schema retrospecției inchizitive, a procesului conștiinței (care de astă dată este mai acut existențială, mai puțin un proces al cuvintelor). Și de astă dată o femeie este cea care catalizează reacția critică a bărbatului. În *Vestibul* — o fată îndrăgită de departe, în *Interval* — o prietenă trădată într-o gravă clipă, în *Cunoaștere de noapte* — o femeie care moare.

Moartea altuia, ca o introducere la o *altă cunoaștere* a eului și a raporturilor sale cu lumea, cu alții, cu sine însuși, aventură epistemologică și, în subsidiar morală, iată o temă pe care — cu un termen al prozatorului-eseist — o putem considera *radicală.*

Eul este, înainte de toate, o proiecție a eului. Propoziția aceasta sună întrucîtva paradoxal dar exprimă o situație de fapt. Ortega y Gasset — în eseul său despre Goya — vorbea despre *prezența* esențială a Eului. Ceea ce constituie însă acest prezent al Eului este viitorul său, sau, cu cuvintele eseistului spaniol : „...un fel radical de a simți ce trebuie să fie în clipa imediată și nu oricum, ci într-o manieră determinată". Există o radicalitate a Eului autentic, o proiecție a sa în golul indeterminatului. La rădăcina ființei noastre stă o poftă de a începe totul, iarăși și iarăși, de la început.

Într-un sens apropiat definește Ivasiuc conceptul de radicalitate care constituie una din ideile sale obsesive, așa cum o mărturisește într-o pagină confesivă din volumul *Radicalitate și valoare.* Ideea care se pare că-l urmărește de mult este următoarea : „...la baza valorilor majore stă radicalitatea, atitudinea radicală, incizia și

negaţia necruţătoare în trama acestei lumi în care trăim". Cu alte cuvinte : „...radicalitatea este actul de destrămare a unei structuri şi de formare a uneia noi, ruperea şi stabilirea unor relaţii. Or, dacă relaţia [...] fundamentează existenţa, atunci se poate spune că radicalitatea este atiudinea intelectuală şi activă care veghează la *naşterea* lucrurilor."

Care veghează asupra naşterii şi, adeseori, o provoacă. Încercînd să definească radicalitatea, Ivasiuc descoperă în ea mai puţin cunoaşterea sau contemplarea rădăcinilor şi mai degrabă „smulgerea lor", provocarea unei stări de criză. Dar criza înseamnă, am văzut, etimologic, judecată. A declanşa o criză este identic, spuneam, cu a pune sub judecată. Marii radicali (Ivasiuc îl aminteşte pe Rimbaud printre aceştia) au judecat şi condamnat multe, aproape totul. Ei s-au situat sub semnul procesului universal.

Cînd Ion Marina, „înalt funcţionar într-un minister cheie" află că soţia lui e condamnată la moarte, începe „să vadă, mult, detailat, şi mai ales misterios. Fusese plasat brusc într-o lume de iceberguri, cu creste strălucitoare spintecînd valurile, mînate din afunduri de mase ascunse, adevăratele determinante ale mişcării, ale căror capricii nu le putea bănui, după cum nu le putea ghici nici forma, nici adevărata culoare, nici intenţiile lor indiferente de corpuri ascunse şi greoaie". Acest *vede mai mult,* implicînd o mutaţie în ordinea văzutelor, se poate spune şi despre narator. Acesta, dealtfel, nu se mai ascunde, în *Cunoaştere de noapte* sub masca naratorului fictiv, Ivasiuc părăseşte monologul interior şi reia prerogativele naratorului aproape atotştiutor. Totodată el *vede mai mult* în ordinea perceptuală şi imaginară. Descrierea unui meci de box (în care recunoaştem fascinaţia pe care o exercită asupra imaginaţiei sale violenţa) are o alură cinematografică. Iar pentru a-şi proiecta metaforele epice recurge la o lume a văzutelor dintre cele mai concrete. Printre aceste imagini recunoaştem, desigur, obsesiva prezenţă a monstrului, a idolului sacrificial : o uriaşă broască ţestoasă preistorică cu nostalgia jertfirii.

Şi, totuşi, în *Cunoaştere în noapte,* asemenea eroului ale cărui eforturi „eşuau în schemă şi elemente de atmo-

sferă", naratorul mai ezită încă între reprezentare și o producție abstract discursivă, de unde un anume schematism al ficțiunii. În romanul următor, *Păsările*, el se decide pentru prima din aceste modalități. Revenire la o narațiune mai „tradițională", renunțare la aventura scriiturii ? Mai degrabă o recunoaștere a caracterului hibrid al primelor proze, și un triumf al vorbirii *despre* altceva, asupra vorbirii *în* vorbire. A vorbi *despre*, înseamnă a depune mărturie. Or, în mod evident, Al. Ivasiuc își asumă tot mai mult calitatea martorului lucid în eseurile și prozele sale. O pătimașă participare la eveniment îl caracterizează. Se arată din ce în ce mai fascinat de avatarurile *ființei sociale* și de transformarea structurilor. De aceea, procesul cuvîntului tinde tot mai mult, în scrierile sale, să devină un proces al conștiinței, ca și al gesticulației moral-sociale. Și-apoi, observarea mutațiilor în ordinea structurilor impune o perspectivare istorică a viziunii. Iar relatarea istoriei pretinde, la rîndul ei, o estetică a reprezentării.

Înclinat spre sesizarea simbolurilor, prozatorul nu rămîne, în noua sa ipostază, la nivelul unei relatări cronicărești de fapte, ci vede actele și făpturile străjuite de semne care le domină și care sînt un fel de figuri emblematice ale unei fatalități obscure. Descoperim, în *Păsările*, prezența lor sub forma unor metafore obsedante, sau a unor simboluri care conferă istoriei narate semnificația unei parabole. Astfel, trec prin acest roman — în unele momente-cheie ale sale — stoluri de păsări, de misterioase acvile marine. În casa unui personaj feminin, s-au acumulat imaginile repetate obsesiv ale unor capete de cai. O nu mai puțin tainică „doamnă în verde" străbate, în *Prologul* romanului, iarăși și iarăși, limba de nisip ce separă spectatorul deambulărilor femeii, de mare. O altă imagine, ce aparține aceluiași registru halucinant este aceea a ochilor care privesc și în care te privești. Toate acestea sînt, oare, viziuni ale unui liric funciar care-și transfigurează experiențele ? Mai degrabă proiecții în planul relațiilor cotidiene, al naturii umanizate, al socialului sau al istoriei, a unor semne ale destinului. Căci ficțiunea din *Păsările* (ca și din prozele ulterioare acestui roman) prezintă o confruntare a istoriei cu destinul. Iar

experiența în care se intersectează aceste planuri este aceea a dobîndirii, a exercițiului și a agoniei *puterii*.

Conștiință-martor, Liviu Dunca, personaj a cărui existență a fost marcată de conflictul dintre necesitatea istorică și libertatea morală, a trăit încă din adolescență experiența ciocnirii între ceea ce îi este impus omului, în virtutea unor imperative osificate, și ceea ce omul săvîrșește în pofida celor ce i s-au impus. El se răzvrătise împotriva vieții conforme unor tipicuri, impusă arbitrar de patriarhul familiei sale și a evadat din cercul strîmt al acelei vieți. Din nou sîntem introduși în spațiul reveriei transilvane a prozatorului. Din nou mediul burghez, al „familiei de juriști de patru sau cinci generații, proprietari mijlocii de pămînt, luptători naționali..." ; și biblioteca cu solide tratate de drept și colecții de legi ale unui imperiu care nu mai există, tomuri a căror importanță mergea dincolo de utilitate, căci „se bucurau de demnitate, ca niște persoane, și nu de folosință". Iar viața, în acest mediu, chiar și aceea a rebelului, care a încercat să se desprindă și a reușit în parte, rămîne aceea a unui „lung contract cu termene și clauze, doar neînregistrat la notar". Reîntoarcerea lui Liviu Dunca spre acest loc al originilor sale echivalează cu retrospecțiile naratorilor din primele romane ale scriitorului și, ca și în acestea, se manifestă printr-o incoercibilă nevoie a confesiunii eliberatoare. Dunca a avut o gravă experiență a recluziunii, după ce s-a opus ordinii arbitrare. El apare deci ca un radical — în sensul pe care-l dă Ivasiuc cuvîntului în eseurile sale din *Radicalitate și valoare*. „În termeni marxiști — afirmă eseistul — radicalitatea este o revoltă împotriva alienării, adică împotriva produsului uman fetișizat, care îmbracă o formă opresivă și ne apare ca un nonsens". Dar Dunca e un revoltat nevolnic. El e, prin destin, victimă. Descendentul luptătorilor din dietă, care a înfruntat o dată autoritatea absolută a patriarhului familiei, și altă dată autoritatea abuzivă a autorităților, nu e un om al puterii, ci un ruminant care nu se poate elibera niciodată suficient de sine, de mediul său, încît să-l domine, să se domine. Înțelegi în cazul său, în ce măsură drama cuvîntului din primele romane ale lui Ivasiuc, sau aceea etic-ideologică care se profilează în următoarele,

poate fi considerată, sub un alt unghi, drept un eșec al libertății. Acest eșec se manifestă prin căderea în cursa înșelătoare a cuvintelor, o alienare mai subtilă, căci oferă iluzia unei eliberări.

Adevărată natură problematică, Liviu Dunca este înzestrat cu năzuința profundă, existențială, caracteristică în dublu sens — conștiințelor reflexiv-inchizitoriale din acest univers romanesc : năzuința spre o trăire autentică înțeleasă mult mai *material* decît o înțelegeau prozatorii autenticității din anii '30. Ca personaje și ca ficțiuni, naratorul le investește cu un nisus elementar. Asemenea Diavolului care, în convorbirea cu Ivan Karamazov, își exprimă jindul după un trup cît mai trupeș-organic, după corpolența planturoasă a unei femei, tot astfel visul secret sau expres al acestor cuvîntători (și, printre ei, Liviu Dunca) este aceea de a fi *ei înșiși* în organicitatea unei vieți *„adevărate"*. Dunca vorbește despre un „sînge adevărat și viu". Tot el (e adevărat în legătură cu experiența recluziunii) mărturisește : „Nu voiam să supraviețuiesc, ci să trăiesc autentic, agitat și plin de neprevăzut, fără program respectat matematic, venit din afară, față de care nu puteam decît să mă supun". Tocmai o asemenea existență autentică îi este, însă, interzisă. Niciodată cuvîntul său, prezența sa nu dobîndesc acea virtute vivificatoare pe care o are în schimb, verbul autoritar, despotic chiar, dar expresie a *puterii* care emană de la patriarhul familiei. Vocea bătrînului, izbucnind imperios într-o împrejurare face ca, dintr-o dată, „toate regulile abstracte... întregul ritual monoton al casei să se umple de ceva viu, concret, palpabil".

Năzuința către această materialitate a lucrurilor și făpturilor, dorința de a *palpa* înseși structurile, miezul ferm al cuvintelor, aparține atît „eroilor", cît și naratorului care le-o inculcă. Construindu-și romanul pe două nivele — pe acela al rememorărilor privind vechea structură, plan al confesiunii, al ruminației interioare, subiective, și pe acela al examenului unor structuri sociale și morale în consolidare, plan al analizei „obiective", romancierul găsește în motivul *puterii*, o sursă de vitalizare a figurilor. Nu mai e de astă dată o insinuare a unei voințe de putere, ci închipuirea unui joc al forțelor, a unei drame

a puterii. Semnele dominante, simbolurile sînt și ele alese în registrul — mai ales zoologic — al vitalității organice, care este esențial putere de a fi. Păsările de mare planînd („bătaie de aripi sufocantă") în atlasul zoologic al adolescentului Liviu Dunca, ori tablourile cu cai pe care Margareta Dunca le adună obsesiv în jurul ei (cai pe care, în revolta sau deznădejdea mută a expresiei lor mîndre, soțul ei, puternicul director Liviu Dunca nu-i poate suferi), aceste imagini ale firii ascunzînd o misterioasă libertate pe care nici o domesticire umană nu o poate suprima, aparțin acestui cerc semnificant al puterii.

Ceea ce este original în spectacolul acelui joc al puterii în care sînt angajați directorul Vinea, acolita lui, Victorița, inginerul Mateescu, Sebișan, Domide și alții, nu este demontarea abilă a mecanismului de psihologie socială, ci *închipuirea* jocului prin mijlocirea unor imagini pe care le numeam antropologice. Ficțiune și discurs (nicidecum „dezbatere" aridă) se conjugă în aceste scenarii antropologice.

Astfel, mentalitatea de stăpîn a lui Dumitru Vinea este supusă unei analize care nu mai e vechea disecție psihologică, ci o proiecție în imaginar a unei viziuni despre lume. Lumea directorului e un trib cu *bătrîni* de diferite nivele, de înțelepți care știu, care dețin secrete, forța lor rezidînd tocmai în posedarea acestor taine, căci miezul lumii este secretul. Fiecare nivel în acest univers piramidal își are limbajul lui hotărît dinainte. Ritualuri complexe ordonează relațiile acestei lumi.

Mai sugestivă este imaginea Victoriței în această proiecție, femeie puternică, cu instincte de *mater familias*, păstrătoare de taine. Ea e asemănată cu statuile arhaice descoperite în pămînt, „alături de grîne arse și oale cu bunuri de mult putrezite și retransformate în pămînt", închipuind-o pe *Magna Mater,* zeița fecundității, strămoașa tribului. „Și în Victorița puteai crede că se ascund și se odihnesc, înainte de efortul nașterii, semințiile viitoare care vor crește și vor popula pămîntul ca semințele îngropate în întunericul solului gras și hrănitor și cald."

O viziune similară, raportarea la o zonă arhaic-mitică (de pildă, restabilirea autorității paterne într-o familie

cu noi întemeietori) este folosită ca o expresie figurată ori de cîte ori naraţiunea se apropie de intersecţia destinului atemporal cu temporalitatea istorică, sau, privită printr-o altă prismă, de raportul dintre necesitate şi libertate. Trimiterile la mituri, conflictul — nesîngeros dar dramatic — în lupta pentru putere, apariţia unui sentiment al culpei la însuşi protagonistul vechii puteri, sinuciderea nevinovatei, asemenea unei victime imolate, toate acestea fac ca romanul *Păsările* să pară străbătut de o vînă purtînd sîngele negru al tragediei. Destinul greoi, şi libertatea căutîndu-şi drumul participă la jocul epic al naratorului care priveşte fascinat „greoaiele spasme din urmă al marilor cocoşi Rhode Island sacrificaţi pentu ospeţe".

O adiere a tragicului nu va lipsi nici din povestirile scurte ale lui Ivasiuc. În eseul său *Fundamentarea tragediei,* el sugerează că a limita conflictul tragic la ciocnirea dintre năzuinţa spre libertate şi raporturile umane fetişizate ar fi o determinare reductivă. „O analiză a tragediilor, nu ne indică nici anxietatea în faţa morţii, şi nici presiunea universului necunoscut, ci un conflict cu lumea valorilor..."

Este interesant de observat, în cele două proze publicate de Al. Ivasiuc în volumul *Corn de vînătoare,* proiecţia în ficţiune a unei simptomatologii a radicalităţii pe care, îndrăgostit al ideaţiei, tot el, şi aproximativ în acelaşi timp cu elaborarea naraţiunilor, a descris-o în eseurile din *Radicalitate şi valoare.* Desigur, prozatorul nu se mulţumeşte să dea un trup imaginar abstracţiunilor elaborate de eseist. Comunicarea între formele închipuirii şi cele ale exerciţiului intelectual, în scrisul său, se face pe alte căi decît pe aceea a încorporării ideilor.

Dar să ne amintim cuvintele din citatul pe care l-am dat mai sus din volumul de eseuri amintit : „...relaţia... fundamentează existenţa". Găsim această idee (pe care n-o discutăm în sine) semnificativă, pentru modul în care Ivasiuc îşi propune eroii privilegiaţi. În prozele sale există ceea ce am putea numi o poziţie fundamentală : aceea a conştiinţei care apare în opoziţia dintre un *eu* şi *alţii.* Existenţa conştiinţei de sine se bazează într-adevăr, pe o relaţie. Relaţie care, în romanele şi nuvelele aces-

tui prozator, este întotdeauna de împotrivire. Omul se pune prin ceea ce opune. Astfel, în povestirea care dă titlul volumului, *Corn de vînătoare,* tînărul Mihai de Giulești, nobil ereditar din comitatul Maramureșului, are revelația conștiinței cînd întîlnind seniori porniți la vînătoare, aceștia își bat joc de el, în limba străină a stăpînilor. Era „o altfel de regăsire și o altfel de conștiință de sine ca pînă atunci. El era, *împotriva* celorlalți". Și, în fața celor care-l batjocoreau, gura sa rostește, ferm, vocabulele latinei cancelariilor, a Bisericii și cărturarilor, cuvinte ale strămoșilor săi : „Nobilus sum". Afirmarea de sine pornește de la o negare. Acest pas, această poziție (ca la balet, căci relațiile umane pot fi exprimate prin figurile baletului) este elementară în afirmarea conștiinței. Atent mai puțin la avatarurile psihologice ale Eului și mai degrabă la destinul conștiințelor, Ivasiuc își pune și repune făpturile alese — cele în care înscrie un proiect vital, o vocație, în care recunoști ceva din radicalitatea pe care o propune autorul — în această poziție de bază.

Eu și altul, eu și lumea. În această poziție se află, și din ea pornesc eroii acestor proze scurte. Îndeosebi două sînt căile pe care ei le aleg pentru a se opune și propune : una e a omului în istorie, cealaltă a artistului în universul imaginar. Prin voința de putere sau prin proiecția în imaginar, ființele acestea își afirmă o conștiință de sine născută din opoziția cu „ceilalți", cu lumea. Să urmărim aceste două căi. În unele cazuri privilegiate, ele se pot întîlni în destinul aceluiași erou.

Voința de putere este o dominantă în ficțiunile lui Ivasiuc. Ea îi constituie, îi poartă pe acei nobili români din țara de miază-noapte care, în veacul al 14-lea, au nutrit ambiția de a deveni voievozii Maramureșului, fără să reușească. Nimic nu e deasupra voinței lor de putere, nimic nu e mai sfînt decît puterea pentru acești bărbați care se nimicesc între ei, se pradă, se „lasă fără icoane și deci fără dumnezeu", oameni care-și prețuiesc mai mult mîna dreaptă decît imaginile dumnezeirii în care, dealtfel, credeau. Poate că e scoasă dintr-o străveche cronică dar pare născocită de o fantezie crepusculară,

bîntuită de imagini macabre, acea scenă în care nobilul Giulea, căruia Bogdan i-a tăiat mîna dreaptă, și-o îngroapă cu inel cu tot, pretinzînd pompa funerară bisericească pe care preotul i-o refuză. Mîna înseamnă puterea, și renunțarea la ea e un fel de moarte : „Giulea a privit-o în tăcere, cum este îngropată, o mînă umflată și înnegrită, mînjită cu sînge închegat din mijlocul căreia îl privea osul alb, aproape pur și la capăt inelul de argint, mare, cu pecetea greșit pusă. Apoi, a plecat în fruntea alaiului, la fel de tăcut, după ce a aruncat un ultim bulgăre de pămînt peste o parte din propriile sale rămășițe pămîntești."

Amurgul Evului Mediu exacerbează, cum știm, pasiunile. Trăirile agonice, crepusculare sînt departe de a fi energice, indivizii nu sînt exsangui. Răsturnările în ordinea feudală, creșterea unor forțe pînă atunci obscure, ca și confruntarea ambițiilor mai puțin îngrădite într-o societate în criză, îi oferă lui Alexandru Ivasiuc pretextul proiectării jocului preferat al ascensiunii și submisiunii. Ierarhia este încă o subordonare a trufiilor : „ținători de cîini, slugi de curte, erau mai mîndri și mai falnici decît nobilii valahi, de o mîndrie și de o aroganță fără margini, ca oameni care nu-și aveau un loc precis și alergau pretutindeni, întovărășiți statornic doar de mîndria lor". Biserica permitea ascensiunea ambițioșilor, chiar dacă aceștia nu erau de neam înalt și Mihai, nobilul sărac din Giuleștii Maramureșului alege această cale. Dar pe această cale, „ascensiunea era trudnică, și ocolită și mîndria se golea de sine, pentru că ambiția e afirmare dar se realizează prin repetată negare". Penetrantă observație, trădînd acuitatea privirii moralistului. Prozatorul știe că voința de putere care-l obsedează este un mecanism ce se exercită adeseori în gol.

Nu tot astfel viața în imaginar ? Același Mihai de Giulești privește lucrurile „ca să-și închipuie întîmplări care nu i s-au petrecut niciodată și care în mod firesc nu i se puteau întîmpla..." El trăiește „într-un nod viu de evenimente plăsmuite..." și, mai ales e chinuit de întrebări. Această foame a interogației e considerată de Ivasiuc eseistul drept un semn al radicalității, al purcederii spre întrebările dintîi. Personajul său, ca și orice

purtător de radicalitate, nu cunoaşte împăcarea, liniştea, plictisul calm al străbunilor. El cunoaşte în schimb, anxietatea, neliniştea căutării, ştie că există spaime mai mari decît teama de moarte. Este turmentat de o demonie lăuntrică ; nu e credincios, n-are un timp, un loc al său. De aceea — experienţă esenţială pentru cel în jurul căruia totul se destramă —, pentru el totul este cu putinţă, nimic nu se supune ordinii fireşti, unei succesiuni perene a lucrurilor, toate se pot întîmpla. Dar tocmai în această infinită deschidere a posibilului rezidă vocaţia imaginarului.

Mihai de Giuleşti o are în sensul cel mai înalt, care nu implică simpla reprezentare a existenţelor, ci proiectarea lor într-un *semn*, în „semnul prin care îşi imagina, în rare momente, tot ce era demn de luat în seamă, marele romb încremenit pe care toate sînt aşezate". Semnul este o figură abstract-imaginară. Personajul are darul de seamă al închipuirii celor nevăzute şi numai ceea ce e invizibil dar significabil are preţ pentru el. Căci personalitatea aceasta este a unui om călare pe două veacuri, cel de mijloc şi cel nou, fantazînd cu semnele metafizicii în agonie şi ale ştiinţei in statu nascendi. El a sacrificat, desigur, imaginarul — fie acesta de ordinul frumosului sensibil sau al inteligibilului — exerciţiului puterii. Cancelar al unei dinastii în consolidare, el îşi exercită puterea slujind-o.

Vînătoarea este o străveche imagine a luptei împotriva puterilor adverse. Rituri arhaice sînt revivificate în această violentă întreprindere, în acest joc al vieţii şi morţii. Situaţie epică fecundă pentru orice demonstraţie a voinţei de putere. Ivasiuc a sesizat-o ca atare introducînd, atît în romanul *Păsările* cît şi în nuvela *Corn de vînătoare*, cîte o scenă cinegetică. O analiză comparată a acestor scene scoate la iveală unele paralelisme : acelaşi ceremonial brutal, o similară artă a figuraţiei, dar, mai ales, aceeaşi încercare a Puterii. Ca şi Vinea care se întreabă, „ce caut Eu aici ?", deşi în împrejurări diferite, cancelarul îşi întreabă acolitul înainte de consumarea violenţei „vînătoreşti" : „De ce o facem, Henri ?" În hărmălaia voios-brutală a vînătorii, Mihai de Giuleşti este singur. Din nou ca în toate clipele capitale în care se

împlinește destinul acestui om avînd vocația Puterii — el este, ca pe o scenă, singur împotriva tuturor : „...era din nou el, cel ce nu se numea pe sine, împotriva tuturor celorlalți, conștient că este el, pînă în ultimul mădular".

Conștiința de sine născîndu-se din radicala opoziție între nenumitul Eu și alții, ca și conștiința omului în istorie iată un obiect predilect al meditațiilor lui Ivasiuc. Ceea ce nu înseamnă că în nuvelele sale, sau în ultimele două romane am găsi o fenomenologie a conștiinței. Abstracțiile unei reflecții posibile, subiacente, sînt topite în amalgamul reprezentărilor adeseori crude în concretețea lor, ca și în al unor formule metaforice, a ceea ce am putea numi metafora morală. Naratorul se abține, în *Corn de vînătoare*, de la procedeele analizei, cărora le preferă imaginile emblematice sau metaforele ce semnifică stările morale. Astfel, odihna „perfectă și moale" a cavalerilor în șa e un semn al unei păci noi, „altfel decît pacea obișnuită, de scurtă și umedă vară, a satului, mult mai largă și mai de sus, o nouă liniște a lumii celei mari și agitate, cutreierată de marile neliniști și ambiții..."

Nuvele istorice ? Nu, desigur, sau nu în sensul tradițional al termenului. Istoria, este în această proză, una din modalitățile existenței. Cealaltă ține de o metaistorie, aparține unui plan al transcenderii istoricului. Ivasiuc înclină balanța net în favoarea Istoriei. Între politic și metafizic, politicul primează. Eroul său, om al timpurilor noi care a înțeles veacul său vag renascentist, preferă voința de putere, vieții în imaginar. Ca și alte figuri din prozele lui Ivasiuc, el are o sălbatică poftă de a trăi și de a supraviețui învingînd. Sîngeroasa vînătoare se încheie nu numai prin biruința sa, ci prin victoria într-însul a voinței de putere : „Clipa de mare teamă și înfrîngerea ei îi scociorîse un chef sălbatic de viață, de aceea îndrăznea să privească și ce vedea nu i se părea pieritor și fără importanță, nedemn față de imaginea zămislită de el, a rombului".

În prozele lui Al. Ivasiuc, Ardealul se prezintă, am văzut, ca un spațiu privilegiat al imaginarului. De asemenea, spiritul vechi transilvan înclinat spre distincții ce țin de cazuistica morală, îi oferă prozatorului substanță

pentru instituirea propriilor sale dezbateri. Încercînd mereu „o altă vedere" asupra acelorași fapte și făpturi, scriitorul își reface de la o carte la alta *viziunea ardeleană*. După nuvelele din *Corn de vînătoare* (și, îndeosebi, după *O altă vedere)* această „viziune" fundează romanul *Apa*.

„Paul Dunca — om foarte interesant. Trebuie să-l cunosc de aproape." Cu aceste cuvinte pe care le notează un personaj în jurnalul său se încheie romanul lui Al. Ivasiuc, *Apa*. Într-adevăr, atît perspectiva scriitorului în această operă a sa cît și propria noastră lectură este firesc orientată spre acest erou „interesant". Destinul său, sau atît cît ne este revelat din acest destin, trimite mult dincolo de „cazul" său. Aceasta nu pentru virtuțile (mediocre, ca și viciile sale) cu care a fost investit de scriitor, ci pentru că este singurul din eroii romanului care coboară *ad inferos,* dincolo de limite, fără să se piardă cu totul pe sine, după cum e singurul a cărui existență cu toate rătăcirile ei se apropie, prin ea însăși, de o conștiință a istoriei. Or, în secolul nostru numai acele existențe ajung să devină destine care întrupează conștient sensurile istoricului.

Al. Ivasiuc este un romancier care n-a încetat să mediteze asupra acestor sensuri. Voința de putere — am văzut — este o dominantă în ficțiunile sale. Dar chiar dacă ea revelează o obsesie fundamentală a scriitorului, istoria pentru el nu se reduce la voință de putere. Expresia aceasta, de sorginte nietzscheiană, este potrivită pentru a desena intervenția spiritului subiectiv în planul istoric. Or, (vorbind în termeni hegelieni) pe Ivasiuc îl preocupă mai curînd avatarurile spiritului obiectiv, ale valorilor și structurilor, precum și cele ale unui spirit obiectivat în instituții opere ș.a.m.d. Romanul *Apa* reprezintă, pe un plan al ideației prozaice, dar și pe acela al propriei simbolici profunde, criza unei structuri, destrămarea și refacerea legii. Timpul epic, acea perioadă care constituie rețeaua evenimentelor din acest roman este perioada *anomiei* a abolirii Legii, a unui interludiu arhaic între o ordine abolită și alta în constituire. Între *anomia* hiatului dintre structuri pe care o trăiesc personajele din *Apa* (și îndeosebi Paul Dunca fascinat

al lumii ce şi-a ieşit din ţîţîni) şi *radicalitatea* pe care o analizează eseistul, deosebirea este mare. Dar atît una, cît şi alta se caracterizează printr-o negare a valorilor. E adevărat că, pe cînd anomia reprezintă distrucţia unei structuri printr-o formă sau alta de nihilism, radicalitatea construieşte pe o negaţie implacabilă viitoarea ordine axiologică. O analiză psihocritică ar putea găsi, însă, în interesul lui Ivasiuc pentru anomie şi radicalitate, ca şi pentru *Lege* o sursă abisală comună.

Spuneam că anomia apare într-un hiat, într-o falie a istoriei. Încă în primul capitol din *Apa*, un personaj care nu va fi nicidecum sedus de oroarea unei lumi în afara legii, bătrîna doamnă Dunca, trăieşte un fel de cădere din istorie, sau, mai exact, o suspendare a istoricităţii vieţii. „Încetă să mai măsoare anii după evenimentele care i-au modelat viaţa, după războaie, schimbări teritoriale, modificări de putere, creştere şi descreştere de averi şi poziţii". Descinzînd dintr-o veche familie de români ardeleni, obişnuiţi să măsoare anii după faptele care îi marchează, trăind o viaţă modelată de evenimentele istorice, bătrîna doamnă păstrează, desigur, suficientă putere pentru a urî sau cel puţin pentru a se teme de *fărădelegea* lumii anomiei. Însă rezistenţa ei este prea şubredă. „Redeveni într-un fel o bătrînă ţărancă şi nu măsură anii..." — observă cu subtilitate naratorul. Cel care se lasă antrenat în vîrtejul pe care numai neantul îl poate stîrni (şi anomia este pe planul existenţei social-istorice o experienţă a neantului, deci — cu un termen mitic — o manifestare a demoniei), cel care trăieşte conştient în anomie, este fiul bătrînei doamne, Paul Dunca. El îi declară mamei sale : „Am intrat în timpul fără reguli, în care fiecare apucă. În anomie, cum se spune. Pînă cînd, cîndva, cine ştie, alţii vor construi alte valori, însă nu numai dumneata, dar şi eu, ba chiar băiatul ăsta, vom fi de mult morţi. Morţi şi uitaţi pentru că cei ce trăiesc în lumea fără reguli nu pot face nimic trainic, nimic nu rămîne după ei."

Text esenţial. El ne aminteşte, însă, un text asemănător dintr-un alt roman al lui Ivasiuc, *Interval*. În ceea ce am putea numi vorbirea de pe munte a istoricului

Chindriș, acesta clama : „Legea, principiul este totul". A nu înțelege aceasta, a nu te conforma unui *nomos*, unor canoane, a nu respecta regula jocului, „legea internă a domeniului căruia i te dedici sau a epocii tale" înseamnă a eșua, a fi redus la neant. Paul Dunca trăiește și-și teoretizează existența într-o lume lipsită de Lege. O viziune sumară desigur — de filosofie a istoriei care derivă (nu în cazul acestui personaj, ci în sine) din concepția nietzscheiană a „nihilismului european". Conform acestei mult discutate concepții, umanitatea a pătruns în faza lui „Dumnezeu-cel-mort". Dumnezeul creștin și-a pierdut puterea ca determinant mitic-spiritual al existenței umane. Valorile legate de acest determinant sînt sau trebuie să fie abolite. Răsturnarea valorilor ne introduce într-o epocă a nihilismului sau a anomiei în care vechile „idealuri", „norme", „principii", „reguli", „finalități" și „legi" își pierd rostul. Lipsa lor înseamnă disoluția ordinei sau a structurii. Astfel, într-o scenă din romanul lui Alexandru Ivasiuc, în care banda ucigașului de profesie și agent al descompunerii, Piticu, își petrece timpul cu jocuri de noroc pe napoleoni, lire, dolari și bijuterii de preț, amestecîndu-le cu termeni de frustă ruralitate, asistăm la o proiecție alegorică a răsturnării valorilor, la un fel de ceremonie anomică : „Era o curioasă răsturnare și apariție a miezului adevărat care condusese acumularea acestor bogății vreme de o sută de ani, lăcomia și pofta de viață care împinsese la nașterea averilor se dezbărau de formele solemne, de legi și reguli de ordine și ierarhie, și toate semnele treptelor după care se măsurau oamenii erau topite în această goană a jocurilor de noroc. Vechea lume era dizolvată prin înlăturarea seriozității, adică a formelor ei, de chiar principiul inițial, atît de pur că nici nu putea dăinui." La acest joc emblematic Paul Dunca participă fără să se amestece. El este o conștiință-martor. Însăși slăbiciunea lui, faptul că el nu poartă ceea ce într-o altă parte a romanului se numește „semnul adevăratei puteri", favorizează ecloziunea într-însul a unei conștiințe reflectante. Căci slăbiciunea sa derivă — cum notează naratorul dintr-o mereu prezentă conștiință de sine. Or, nu există conștiință de sine lipsită de o conștiință de altul.

I s-au adus personajului Paul Dunca unele reproşuri privind compoziţia. El ar fi lipsit de o anume vigoare caracterială. Eroare de perspectivă. Deficienţele eroului i-au fost atribuite autorului său. În realitate, o anume pasivitate a lui Paul Dunca, o lipsă de fermitate a conturelor personalităţii sale derivă din structura sa fundamental reflexiv-contemplativă. El nu este un erou activ al dramei istorice; *vede* grava comedie a unei lumi în surpare. Cu un simţ acut al *relaţiei* istorice, observă înlănţuirea prezentului cu trecutul, suprapune imagini. Nu poate scăpa de simboluri, de semne şi reprezentări. („Era om de-a-ntregul şi fără scăpare"). Este un intelectual, „fără scăpare", care converteşte totul în idee şi cuvînt, care poate să renunţe la principii, să denunţe legi, să abdice de la demnităţi dar nu poate să-şi obtureze acel ochi lăuntric care *vede* — proiectată pe un plan al abstracţiilor simplificatoare — gesticulaţia istorică. Slăbiciunea sa este evidentă. Psihanalitic, e slăbiciunea fiului care nu poate ajunge tată, care rămîne iremediabil fiu. În faţa tatălui său, ni se spune că „era întotdeauna descoperit". Tatăl a murit, şi Piticu, omul tare care întrupează pentru el anomia, este un fel de substitut monstruos al Tatălui: „Avea deja mirosul tatălui său, al bătrînului şi formidabilului Dunca...", şi: „Paul Dunca văzu umbra înaltă a lui Piticu, acoperind un întreg perete şi avu o ciudată strîngere de inimă, ca de mult, în copilărie, cînd tatăl lor, seara, înainte de culcare, intra în camera celor mici [...] şi Paul ar fi dorit ca el să fie cel ales şi admirat, şi sub privirea severă a tatălui simţea că i se strînge inima dureros". Puterea lui Piticu îl fascinează, cum îl fascinase aceea a tatălui său. Piticu nu este doar o masă de forţă brută, el are — în ochii lui Dunca — o putere numinoasă. Scena dostoievskiană în care şeful bandei ordonă unui subaltern infidel să se sinucidă, şi acesta execută ordinul, ca sub imperiul unei porunci supraumane, îl investeşte pe Piticu cu o sinistră aureolă cvasisacrală.

Singura justificare pe care o dă şi şi-o dă Paul Dunca participării sale la acţiunile bandei lui Piticu este aceea a *cunoaşterii*. El este cel care a vrut să vadă „cum se desfăşoară anarhia". El nu este — asemenea unui Ivan

Karamazov — un profet al nihilismului, ci unul care recunoaşte în jurul său „epoca lipsei de lege, cînd totul e posibil, pentru că nimic nu e interzis". Într-un moment crucial, vrea să scape pentru a fi *martor*, pentru a depune mărturie despre cele întîmplate. Conştiinţa-martor care n-a fost în stare să se piardă cu cei sortiţi pierzaniei, va fi în stare, oare să se înalţe la demnitatea celor ce întemeiază ceea ce urmează să devină o nouă structură ? E îndoielnic. Poţi regreta la o lectură superficială, lipsa unei mutaţii radicale în conştiinţă, a unei conversiuni a acestui erou atît de „interesant" al romancierului. Dar o lectură mai atentă demonstrează vanitatea unui asemenea regret. Cel care a văzut, a cunoscut anomia, prevede noile legi, edificiul nou care se anunţă. În plină desfăşurare a gravei comedii, înţelege sensul succesiunii structurilor. Anomia este un hiat aparent, momentan, izolat, redus la sectoare sau zone limitate. Omul nu suportă lipsa legii. Şi chiar în clipele de descompunere, cînd instinctele se ascut, acestea iau locul legilor mai înalte, degradate. Pînă cînd istoria îşi află noua structură. Romanul lui Alexandru Ivasiuc este construit, aşadar, pornind de la o meditaţie asupra desfacerii şi refacerii structurilor. Dacă tot ce priveşte „desfacerea", disoluţia, starea de anomie este *văzut* cu un ochi epic penetrant, „refacerea" structurii, restaurarea Legii în noile condiţii social-istorice suferă de o anume sicitate epică, este artificioasă şi romanul pornit cu o truculenţă a naraţiunii se isprăveşte în schemă.

Dar, pe lîngă obsesia esenţială pe care am amintit-o, *Apa* conţine o sumă de alte motive care ne revelează — faţă de lucrările anterioare ale scriitorului — aspecte inedite ale spaţiului său imaginar. Acest spaţiu destul de avar mobilat în primele romane este tot mai dens, mai complex. Sînt *locuri* şi *lucruri* asupra cărora povestitorul se opreşte cu o voluptate ce trădează vocaţia unui sensual mult prea bine temperată prin reflexivitate. Desigur, toate aceste realii sînt purtătoare ale unor semnificaţii ce le depăşesc. Ce este, de pildă, vila Grödl, semeaţa clădire a bătrînului baron, înconjurată cu un parc, avînd bazine largi de înot, căci „devenise destul de bogat ca să iubească marea plăcere a scăldatului leneş" dacă nu

un loc de perdiţie al unei clase, ca şi al acelora care vor fi, într-o perioadă de anomie, reprezentanţii descompuşi ai vechii clase? Dar tîlcul „porcului" care revine de atîtea ori în legătură cu Piticu şi ai săi, mari amatori de măruntaie şi de cîrnăţării? O frază în care este surprinsă desfătarea majoră a celor *„fără de lege"*; „Furculiţele se înfipseră în intestinele de porc umplute cu măruntaie, gurile lacome începură să înfulece". Atunci cînd Piticu simte primejdia, şi se pregăteşte să piară (pierind dealtfel într-o ciudată stare de inerţie ce merita să fie analizată) gîndul său se duce spre porcii pe care i-a devorat în viaţa lui: „De aici reveria distrugerii, grandioasele gînduri de nimicire care-l năpădesc în ceasul ultim, de taină, al vieţii sale".

Meditaţie şi fantezie, putem întîlni conjuraţia lor în romanul *Apa*. Pe măsură ce înaintează pe o cale pe care şi-a ales-o, prozatorul descoperă tot mai des modurile epice care — imagine şi reflecţie împletite — dau rezistenţă ţesăturilor sale epice. Iată astfel, reapărînd metafora epică a Vînătorii. Confruntare a puterilor, meditaţie asupra existenţei ameninţate şi a morţii, pretext pentru a-şi satisface un apetit al culorilor violente. Ceva din toate acestea şi nu numai din acestea. Proza lui Ivasiuc atinge în închipuirea *vînătorii* (printre altele) un moment de înaltă tensiune a imaginarului. Motiv al luptei, al eşecului şi triumfului, cum apare în fraza aceasta care surprinde agonia cerbului rănit de moarte: „Mugetul său înalt, de înfrîngere, bucurie şi durere, se ridică sus, deasupra arborilor învăluiţi în lumina cenuşie, se răspîndi larg în pădure şi cele trei ciute de dincolo de pîrîu fremătară vizibil, atinse de el, ca nişte doamne medievale încîntate că sînt iubite pînă la moarte".

DUMITRU RADU POPESCU

Rareori proza modernă a dovedit o deschidere spre tragic. După ce a dezertat de pe scenă, tragedia, nu și-a putut găsi un refugiu într-o epică mult prea dispusă să relativizeze totul, inclusiv propriul ei discurs. De aceea, apariția tragicului într-un univers romanesc pare să indice dincolo de acesta, să spargă limitele convenționale ale prozei. Riscuri nu puține pîndesc o asemenea întreprindere care poate eșua în patos sau grotesc. Dealtfel, condiția însăși a tragicului, în lumea modernă, pretinde subversiunea sa, cuplarea cu ironia, cu umorul negru, cu grotescul. Au știut-o atît Dostoievski cît și Faulkner.

Printre prozatorii români contemporani, cel care a demonstrat pînă acum o mai acută sensibilitate a tragicului este D. R. Popescu. De aceea, o confesiune a acestui scriitor (rezervat în general, în declarațiile privind „șantierul" său literar) ne poate introduce în spațiul explorărilor sale, în care nu o dată a întîlnit masca străveche cu comisurile buzelor lăsate în jos. „Iubesc foarte mult pe clasici — mărturisește scriitorul — și mai ales pe «bătrînii» greci, și am învățat de la ei că nu există foarte multe soluții în viață. Nu există decît foarte puține soluții... Ceea ce au descoperit grecii consider că sunt niște adevăruri eterne... Structurile fundamentale ale tipurilor umane cred că rămîn fixe, undeva, dar mulîndu-se mereu pe *eveniment*, care poate fi istoric, social, politic etc." Nu e o adeziune la un clasicism revolut în aceste cuvinte care par să ipostazieze o natură umană

sempiternă ale cărei variaţii ar fi insignifiante. Mai surprinzătoare — pentru un romancier din secolul nostru — este recunoaşterea acelor „puţine soluţii“ cîte i-ar fi acordate omului. O afirmă un scriitor la care tocmai disponibilitatea epică, este remarcabilă. Dar multiplicitatea fenomenelor, a cazurilor, a straturilor, ca şi a perspectivelor, nu exclude, în viziunea lui D. R. Popescu, o unitate foarte strînsă, într-un sens grav, îngustă, a umanului. Nu în disponibilitatea ei infinită, univers al posibilului, ci în acest restrîns perimetru al destinului necesar este vulnerabil omul. Tragicul se abate, asemenea trăsnetului, asupra acestui spaţiu exiguu, pe care îl turmentează, îl scoate — ca şi timpul shakespearian — din ţîţîni.

Omenirea toată, în prozele lui D. R. Popescu este adunată, parcă, într-o arcă ameninţată : satul supus marilor presiuni ale temporalului şi intemporalului. Dacă ar trebui să găsim o emblemă alegorică a acestui loc al desfăşurărilor epice, ar trebui să o căutăm printre parabolele marilor epoci de criză. Spaţiul imaginar din nuvelele şi romanele lui D. R. Popescu este un fel de *corabie a nebunilor,* vas într-o tragică derivă, în care se desfăşoară dansul macabru şi grotesc totodată al unei lumi exasperate. Tendinţa cea mai „firească“ a acestei lumi o mînă spre excesele dispuse în toate sensurile unei roze morale a vînturilor. Exacerbare a pasiunilor, desigur, dar mai ales a *expresiei* acestora. Formula estetică la care, inconştient probabil, aderă acest scriitor este aceea a unui expresionism care i-a tentat pe unii dintre prozatorii români (mai ales pe Gib I. Mihăescu). Imaginaţia febricitantă, gustul catastrofelor morale, sensibilitatea pentru valorile excesive ale atmosferei şi mai ales cultivarea unei estetici a „ţipătului“, ne îndeamnă să vedem în textele lui D. R. Popescu semnele unui neoexpresionism. *Corabia nebunilor* aparţine metaforelor subsumabile unei asemenea estetici.

O proză în care expresia (nu cea stilistică, nu planul lingvistic) este dominantă, în care faptele oamenilor se identifică cu expresiile lor, se manifestă un estetism iniţial al viziunii artistului. În scrierile lui D. R. Popescu, această propensiune funciar estetică pare contracarată de

o puternică implicaţie etică a scrisului. Ceea ce produce febra uneori eruptivă, mereu latentă a epicii scriitorului este această dublă apetenţă contrară spre un satanism violent estetic al expresiei şi spre o divină judecată ideal morală. O asemenea ambivalenţă nu se poate reduce ; ea naşte monştri ai fanteziei ca şi ai conştiinţei etice.

Între extremele delirului şi lucidităţii, tragicul nu găseşte spaţiul intermediar, mijlocia compromisurilor, căci are nevoie tocmai de acele extreme. Asimilînd lecţia tragicilor greci, D. R. Popescu nu o aplică doar, printr-o mişcare de translaţie, de *remake* — obişnuită în literatura modernă —, unor „evenimente" ale secolului nostru, ci găseşte în mitul străvechi acele cîteva, „puţine", soluţii care sînt cele ale omului constrîns *in extremis* să-şi „iasă din piele". Condiţie extatică a omului, tipică umanităţii din aceste proze.

În cea mai rotund-desăvîrşită operă a sa, în nuvela *Duios Anastasia trecea,* D. R. Popescu acumulează semnele morţii, ale ororii, sublimităţi alături de trivialităţi, şi mai ales — întrupate în aceeaşi fiinţă — exaltările unei imaginaţii şi ale unei sensibilităţi delirînd în tenebre, cu certitudinile unei conştiinţe luminoase. Într-un spaţiu restrîns — ca şi acela al *Antigonei* lui Sofocle — e narată istoria conflictului dintre raţiunea concesivă, gata de orice compromis şi credinţa prădalnică într-un absolut faţă de care toate, inclusiv viaţa, sînt neant. Opoziţia dintre Antigona-Anastasia şi Creon-Costaiche, urmărită de-a lungul argumentelor raţiunii unuia („N-are rost să te gîndeşti la poveşti, la aprinsul lumînărilor, lumea nu-i biserică, domnişoară" ; „E inutil ce faci, cui ajută asta ? La nimeni. Ce folos ai tu din asta ? Nimic..."), şi ale argumentelor credinţei celuilalt („Aşa sînt obiceiurile pămîntului... aşa e aici făcut pămîntul, cu credinţele astea... aşa sînt oamenii din partea asta a pămîntului..."), pînă la confruntarea finală („— Dar nu uita, domnişoară, c-avem acum nişte legi foarte drastice. — Sînt şi alte legi, mai vechi şi mai drastice"), constituie o opoziţie fundamentală care revine adeseori în prozele lui D. R. Popescu. Situaţie generatoare de procese pe care

conştiinţa justiţiară a naratorului le deschide iarăşi şi iarăşi.

Dacă protagoniştii secundari ai tragediei din *Duios Anastasia trecea* — Costaiche, Emil, fiul său, în „cămaşa albă" a inocenţei imature a sofocleanului Haimon — urmează linia clasicelor lor arhetipuri, Antigona preia, pe lîngă rolul ei tragic, pe acela al Corului. Vocea ei face auzite vocile bocitoarelor, ale *raisonneur*-ului elegiac, pe aceea a mulţimii anonimilor (care, printr-o excelentă regie, nu apar niciodată pe scena naraţiunii, căci bărbaţii sînt plecaţi din sat, străinii nu sînt decît nişte umbre sinistre, iar femeile — cu excepţia uneia — nu înseamnă nimic). Monologurile Anastasiei iau tonul arhaic al odelor sau al elegiilor. În bocetul ei ritual străbat sonurile unei poezii a rezistenţei şi revoltei : „Omule, mila mea, dragostea mea. Teamă să n-ai, lumînările o să-ţi ardă pe piept şi la căpătîi, n-o să le stingă nimeni. N-or să ne îngenunche în propriii noştri ochi, asta nu pot, pe pămîntul ăsta n-or să poată, pe toţi n-o să ne poată călca. Chiar de sînt bărbaţii plecaţi din sat, departe. Ce inimi sărace, ce inimi bolnave, galbene, de-şi închipuie ce-şi închipuie. Dar aici nu e un corn de lume unde grîul nu se face, unde omul nu cunoaşte omul şi iarba nu se coace, aici nu e un corn de lume pustiu, cu apă sălcie, fără dor, fără moarte, fără morminte, fără floarea-soarelui, fără nuci, fără iezi, fără cocoşi. Omule, mila mea, dragostea mea, ţi-am săpat groapa, e gata." Sublimul sacrificiului trebuie poluat pe loc : prozatorul a înţeles prea bine un imperativ al nihilismului modern, şi, legat de acesta, un precept al practicii artistice. Tragicul este asediat şi corupt pe dată ce se iveşte. Chiar Anastasia, în care se întrevede puritatea fecioarei antice, se simte obligată să răspundă impurităţii timpului prin impuritate, fie şi numai a limbajului. Nobilul stil elevat al elegiei trece fără tranziţie în stilul pedestru al vorbirii comune, şi chiar în trivialitatea crasă. Triumful derizoriu al impurităţii se prezintă sub forma brutală a negării sublimului tragic : Antigona-Anastasia este înecată într-o hazna.

Nu Hamlet, cum s-a spus, ci Electra apare ca în filigran, într-o altă nuvelă a lui D. R. Popescu, *Dor*. O

Electră ce se întrupează din propria-i slăbiciune. Milu, iubitul Lenei îi ucide tatăl la îndemnul mamei, o Clitemnestră rurală, al cărei amant de taină era. Fata este, inițial, o blîndă și naivă Hrisotemis, pentru ca să se nască apoi într-însa răzbunătoarea, justițiara Electră. Povestitorul nu urmărește o intrigă polițistă, ci geneza unei conștiințe. Anastasia se desprinde ușor din delirul nocturn al sufletului traumatizat pentru a deveni unealta curată a Legii pe care pare să o fi cunoscut dintotdeauna. Lena dibuie în obscuritate, o lege pe care tatăl ei încercase zadarnic să i-o descopere. În fața acestor femei în stare de cele mai calde duioșii, ca și de cele mai aprige furii, asemenea unor Erinii, bărbații au puterea și slăbiciunea realismului conformist. Milu, voiosul Egist din nuvela *Dor*, cel care împușcase cu sîrg ultimii cai ai satului, va muri de moarte la fel de „frumoasă" precum îi fusese viața : „Își pusese iarbă și pămînt pe urechea stingă, dar de trei zile de cînd dormea, pămîntul se zvîntase și iarba pălise. Și din urechea lui, aprins, Lena văzu cum înflorise un mac roșu, de sînge, ca o durere înflorise și ca un țipăt de lumină, un mac roșu înflorise din urechea lui stîngă."

În nuvelele sale, de o mare varietate tematică, D. R. Popescu revine cu perseverență asupra unor motive, unind libertatea explorării unor tărîmuri diverse cu subjugarea la un model imaginar ce se cere imperios realizat. Acest model îi oferă, în același timp, un nucleu epic și un mod al exprimării. Registrul larg tematic, bogăția repertoriului narativ i-a putut induce în eroare pe cei care au considerat că acest scriitor este amenințat de consacrarea arbitrariului ca lege a creației. Nimic mai puțin, arbitrar, mai puțin liber jucăuș decît invenția epică a lui D. R. Popescu la nivelul motivelor esențiale ale prozei. Am putea considera nuvelele sale drept exerciții sau studii în vederea apropierii definitive a unui nucleu epic bănuit, aproximat, cuprins prin diverse mișcări de învăluire. În nuvela *Moroiul,* un pictor declară : „Trebuie să am culorile mele... Deocamdată pictez cu culori din tuburi." Sînt folosite multe culori în prozele lui D. R. Popescu (un critic vedea într-însul, eronat, un colorist), tocmai pentru că prozatorul de la prima pînă la

ultima sa carte, își caută în varietatea expresiilor, acel *în-sine* al fondului său narativ. Căci, cum spune același pictor : „...fiecare om are nevoie în primul rînd să fie el, ca să poată realiza ceva".

Aparține acelui fond primar al narațiunilor lui D. R. Popescu un motiv al morții nedrepte, violente, de care omul nu moare ca de moartea *sa*, ci este a altuia, a altora, a unei întregi comunități. Un complex, cu dublă față, pe care-l putem numi al lui Cain și Abel, este definitoriu pentru întreaga sa proză. Acest complex opune criminalul și victima, inocentul și vinovatul, conștiința tulbure și cea clară, jertfa primită și cea respinsă, asociind, în același timp, frații vrăjmași, călăul și martirul, procurorul și apărătorul. Variațiile acestei situații arhetipale a omenirii care se consumă și se judecă pe sine sînt infinite. Un proces cu nenumărați martori, implicînd istoria și conștiința istoriei pornește de la arhaicul și eternul cuplu uman. Chiar și recursul la tragicii greci și la miturile lor sîngeroase indică prezența subiacentă a acestui arhetip. De asemenea, mai puțin înrîurirea directă, cît însuși faptul că D. R. Popescu s-a îndreptat spre unii maeștri ca Dostoievski și Faulkner (în opera cărora Crima primordială ocupă un loc central) are o valoare indicativă pentru surprinderea nucleului epic al prozei sale.

Mitul fraților vrăjmași și al unei crime originare informează cele mai *proprii* dintre textele lui D. R. Popescu, nuvele ca și romane. O moarte violentă prezentă în majoritatea acestora, creează o atmosferă densă de suspiciune, vinovăție și așteptare a judecății sau a răzbunării. Crima naște fantasme bizare, strigoi, proiecții ale unei conștiințe tulburi. Cadavrul naște pestilență. În nuvela *Moroiul,* crima lui Kurt se pedepsește cu uciderea lui Kurt. Logica războiului este sumară. Mai complicată este complicitatea lașă a conștiinței. D. R. Popescu excelează în descrierea (nu analitică) a duplicităților, echivocurilor și falselor liniștiri ale conștiinței. Lipsa de răspundere asumată, o anume existență distrată și adeseori surprinsă — cînd în timpul războiului, la ofițerul Toni din nuvela *Moroiul,* cînd în lumea sportului, la o tînără vedetă răsfățată a fotbalului, Posmoc II.

Acesta din urmă este un candid care nu poate părăsi edenul existenței distrate. *Începutul și sfîrșitul lui Posmoc II* — reprezintă, în același timp, o incursiune într-o lume a exercițiilor puterii și încrederii, lume care îl atrage pe prozator, acesta recurgînd nu o dată la experiența fotbalului, ca la un plan epic de referință. Cineva afirmă în romanul *F* : „...fotbalul este noua religie a secolului nostru". Este adevărat că altul, în același roman, consideră că : „Un secol care trăiește din și pentru fotbal își merită soarta...", căci efemerul, bucuriile trecătoare ale sportului nu pot ține locul certitudinilor veșnice. De aceea, chiar moartea, într-un accident, a lui Posmoc II nu este tragică, chiar dacă întrerupe brutal un șir de victorii.

Ca și lumea sportului, fertilă în valori ale imaginarului, aceea a căruței cu paiațe, îi oferă povestitorului ocazia reprezentării unui periplu aventuros, susținut de iluziile artei. În nuvela *Căruța cu mere,* doi băiețandri se angajează la un circ care rătăcește prin lumea satelor. Epoca sfîrșitului de război, a începuturilor unei lumi noi are în cei doi ingenui, martorii inocenți ai unei istorii ce se face. Din paradisul amărît al iluziilor copilăriei, ei se trezesc brusc în lumea brutală a maturității.

Prin respirația amplă a nuvelelor, prin construcția lor în etaje succesive, ca și prin abundența substanței epice, aceste texte prefigurează romanul. În schimb, romanele par și sînt compuse din nuvele ce ar putea fi de sine stătătoare. Dealtfel, cel puțin două din textele care alcătuiesc un sistem romanesc oarecum ciclic sînt nuvelele : *Cei doi din dreptul Țebei* și *O bere pentru calul meu,* alături de romanele *F* și *Vînătoarea regală.* Scriitorul însuși recunoaște că romanele acestea sînt alcătuite din nuvele ce pot fi citite și independent. Ciclul acesta era anunțat — în substanța epică dar și în procedeele stilistice — în povestirile din prima perioadă a creației prozatorului. Crima, moartea în sat, dramele etice, procesele conștiinței sînt elemente recurente. Dar alături de acestea, întîlnim în nuvele figurile unor excentrici ai satului (de pildă Popa Motocicletă în nuvela *Dor),* bizare psihologii abnorme, care se vor înmulți și vor dobîndi roluri parabolice în ciclul romanesc. În general, satul —

locul convulsiilor, al fabuloaselor și atît de concretelor peripeții — din *F* și din celelalte scrieri amintite, este schițat, am putea spune încercat, în nuvelele-studii anterioare, ca și în primul roman, *Vara oltenilor*.

Un prim cerc al tragicomediei rurale este acela al secării pămîntului-mamă. O babă se jelește astfel, în nuvela *Ploaia albă* : „— Dacă nu vrea pămîntu', murim... Pămîntu' e mama noastră, e tata nostru, e mămăliga noastră, e apa, e groapa noastră, e laptele, slănina, vinu', sufletu', nunta, botezu, casa. Dacă nu vrea pămîntu', gata, el e moartea noastră. Mare secetă, mare !" Seceta cea mare care a urmat după dezastrele războiului, luînd aspecte de apocalipsă, a fecundat imaginația unor prozatori ca Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu și D. R. Popescu. În versiunea acestuia din urmă (din nuvela *Ploaia albă*) vitregia naturii excită setea dementă de putere a unora. „Tot satul era în mîna lui, putea să facă orice, să cumpere orice, și odată dăduse cinci banițe pe socrul lui Costaiche. nu de dragul mortului îi dăduse, ci ca să arate satului ce poate. Mortul îl îngropase a doua zi, bineînțeles fără pomană și lăutari, doar nu era să mai arunce bani pe drum." Gesturi stranii apar, în atmosfera sfîrșitului. Dezordinea elementelor stîrnește salturile fanteziei. Povestitorul își creează atmosfera prielnică exceselor firii și simțirii care produc substanța imaginarului său. El își precipită creaturile într-o stare de criză, rupîndu-le din obișnuințe, azvîrlindu-le în incertitudinea existențială, scoțîndu-le — am putea spune — pămîntul de sub picioare. Imaginea turbulențelor iscate de focul care cuprinde o pădure este exemplară pentru zgomotul și furia care cuprinde Satul, spațiul fabulelor sale „Oamenii văzură, apropiindu-se, pămîntul plin de păsări. Zburaseră, fugiseră, dar nu se îndepărtau, se roteau amețite de fum și priveau pădurea cum arde și parcă așteptau să răsară din flăcări alte păsări, cele rămase acolo, prinse de lumina ce le topise cuiburile și aripile. Și țipau păsările, ca nătînge. Și oamenii văzură și iepuri, și vulpi, și șoareci fugind peste izlaz, ca niște valuri cenușii. O vulpe trecu printre oameni, ca și cum nu i-ar fi văzut. Nu-i mai era frică de ei. Nimeni nu se gîndi s-o prindă. Altele rămăseseră înfricoșate, între pădure și oameni, neștiind în-

cotro să apuce. Se dădură oamenii într-o parte, fără să se vorbească, se strînseseră într-un singur pîlc, și animalele o luară spre bălțile moarte dinspre Dunăre.“ De la acest prim cerc al haosului regăsit în natură, de la semnul apocalipsei focului și al secării izvoarelor pămîntului va porni istoria, coborîrea în bolgiile infernale din romanul *F* ca și din celelalte cărți subsecvente ale ciclului.

Simbolica nu este unitară în prozele scriitorului. Astfel, ploaia poate fi o dată (în nuvela *Ploaia albă)* un semn de bună speranță, semnificînd viață nouă, purificarea de scoriile celei vechi, ea este altă dată (în romanul *F)* un semn al putrezirii lumii, al morții : „Și soarele avea culoarea stranie și obosită a acestei ploi, care, parcă neodihnită și totuși obosită de propria sa monotonie și răceală, lovea în dușmănie acoperișurile de tablă și țiglă ale caselor și drumurile și gardurile, și cu cît rîvna ei era mai mare cu atît părea că se îmbolnăvește singură, mai tare, de propria ei răceală și de propriile ei friguri și cade bolnavă, putrezind paiele claielor și cocenii de porumb rămași neculeși sau culeși și făcuți grămezi prin grădini. Era un timp ce nu se mai isprăvea, neguros de ploaia care nu se mai isprăvea, dușmănos, și din care oamenii nu puteau ieși decît ca mătușa Maria, murind.“

Simbolurile cu care D. R. Popescu operează tot mai mult în prozele care alcătuiesc ciclul deschis prin romanul *F* sînt simptomatice pentru o estetică a tainei și revelării căreia i se subsumează narațiunea sa. Menajarea tainelor și descoperirea lor pot fi semnalate și în prozele sale anterioare. Dar ciclul care stă sub semnul morții satului arhaic, și al convulsiilor acestei agonii (moarte întrezărită de un Pavel Dan, fără ca acesta să izbutească să intoneze acel vast imn funerar pe care-l proiectase) este organizat printr-o intricație a planurilor epice, în așa fel încît orice istorisire să dezvăluie ceva ascuns, descoperind în același timp alte taine posibile, pe care naratorul, ca un investigator, să urmeze a le cerceta. Artă a menajării misterelor, chiar dacă animată de o nevoie imperioasă a declarării lor. Puteri oculte, crime tenebroase sînt revelate în felii ; semne criptice atrag ochiul revelator ; urme pierdute în trecut, acoperite de straturi suprapuse se cer dezgropate. Față de aceste enigme, in-

vestigaţia naratorului şi, mai ales, a naratorilor fictivi înaintează labirintic. O cotitură luminată deschide drumul spre altele tenebroase ; voci se destăinuie ; mărturiile sînt contradictorii ; uneori ancheta este condusă în spiritul cercetării judiciare sau poliţieneşti. Taina şi revelarea ei pretind apropieri mediate de adevăr, prin simboluri, alegorii, reprezentări fabuloase şi, mai ales, un perspectivism multiplu, o schimbare continuă a unghiurilor de vedere. Visul şi realitatea se întrepătrund, se amestecă, ficţiunea recurge — în sensul amintit expresionist — la diverse măşti pentru a se ascunde arătîndu-se.

Astfel romanul *F* se deschide cu textul *Ninge la Ierusalim* în care o imagine simbolică creează o punte între oniric şi real introducîndu-ne în ambiguitatea funciară a acestei fabulaţii. Este un coşmar cu un general mongol mort de ciumă şi prezent ca o ameninţare cu moartea. „Nu ştiu dacă visele sînt mai oribile ca realitatea. Ori invers.“ Realul absoarbe maleficiile visului : „...din vis te poţi trezi urlînd, şi astfel toate întîmplările din vis îşi pierd valoarea. Generalul mongol, trezindu-mă, a dispărut. Dar ce se întîmplă în realitate nu mai dispare, orice-ai face, oricît ai urla ; n-ai cum să te trezeşti în altă realitate. Numai poate dacă ai muri.“

Sînt pagini, profund tulburătoare în romanul *F* al lui D. R. Popescu, în care naratorul nu vorbeşte *despre* făpturile sale, ci, dacă pot spune astfel în limba noastră românească, vorbeşte *în* existenţa lor. Tentaţia discursului epic este, în general, acea a deambulării curioase prin lumea ficţiunilor de care se leagă, a preumblării în jurul obiectelor naraţiunii, a considerării lor oarecum dinafară. Chiar şi atunci cînd naratorul procedează la „analiză psihologică“ ori o fenomenologie literară, discursul său rămîne adeseori în afara obiectului. Dealtfel, propensiunea esenţială a romanului modern a fost aceea a „obiectivităţii“. Nu pledăm, fireşte, pentru subiectivism în creaţia romanescă, pentru o proză lirică. Dar marile momente în aventura romanului modern au fost întotdeauna acelea în care, spărgîndu-şi obiectul, naraţiunea — şi, fireşte, naratorul — s-a instalat *în* el. O anumită obiectivitate de suprafaţă a descrierii şi naraţiunii a fost

jertfită, astfel, pentru a face loc *viziunii*. Vorbind uneori *în* și nu *despre*, D. R. Popescu încearcă diverse manevre cu un mecanism pe care-l putem numi al *derealizării*. Vizionarul tinde să precumpănească într-însul asupra observatorului.

Pentru a te plasa *în*, trebuie să găsești un loc propice. Descoperiea capitală a lui D. R. Popescu manifestă în romanul *F*, dezvoltată apoi în cele ce-i vor urma este aceea a unui tărîm, prin excelență romanesc, a unui tărîm intermediar între ficțiune pură și realitate, între mit și istorie, un spațiu al crizei. Evenimentul petrecut devine evanescent atunci cînd e povestit (și aproape toate evenimentele din această cronică sînt istorisite de martori, mai tîrziu, cu ezitările, distorsiunile, pervertirile obișnuite ale mărturiei). Un copil asistă la uciderea unui om. Dar locul din care privește, tulburarea imaginației năpădite de oroare, boala subsecventă a martorului, totul contribuie la spargerea limitelor dintre percepție și fantezie, dintre realitate și ficțiune. Eroul primei narațiuni (cartea e un triptic bizar articulat), *Ninge la Ierusalim*, deraiază într-o halucinație. Dar, în întreaga carte e o atmosferă coșmardescă. Totul — fapte, făpturi — pare să aibă o parte scufundată în ireal, pe lîngă cea concretă, existentă. Între închipuirea-halucinație și realitatea trăită, granițele sînt șovăielnice.

De fapt, D. R. Popescu a ales o zonă critică pentru că faptele înseși care constituie substanța cărții sale sînt membrele disjuncte, torturate, ale unei crize. Criză care a ispitit și va mai ispiti condeiul (încercînd și conștiința) altor scriitori. Timpurile critice sînt timpuri ale judecății. Or, D. R. Popescu are o vocație justițiară. Am văzut că îl atrage irezistibil Procesul. De aceea, un erou al romanului *F*, copil într-o parte a cărții, martor al unei crime, devine în ultima parte procuror, judecător al existențelor, unealtă — folosind o antică metaforă — a destinului. Romanul prezintă, subiacent, tensiunea unui proces deschis (se deschid procese cum se deschid buboaie), și patosul rechizitoriului, inteligența inimii înțelegătoare, verdictul implacabil al justițiarului ce nu se cruță, în cele din urmă, nici pe sine, indică prezența unei înalte conștiințe lucide, sensibile la nedreptate.

Nu există operă mare, în proză, lipsită de o fundamentare într-un etos. Într-o epocă a derutei etice, unele din marile creaţii romaneşti contemporane şi-au găsit temeiul într-un etos al creaţiei. Opera se justifică etic prin însăşi creaţia ei. Descoperi în romanul lui D. R. Popescu o acută sensibilitate la suferinţă, o voinţă de dreptate care dă judecăţilor sale asupra timpului pondere şi stringenţă. Nu e vorba, bineînţeles, de vreo predică moralizatoare. Susceptibilitatea cititorului sensibilizat la o pedagogie abuzivă n-ar accepta-o. Dar, recunoaştem, repet, în D. R. Popescu o conştiinţă lucid-deschisă, fermă în judecăţile ei.

Judecata se exercită, îndeobşte, asupra unei crime. Satul lui D. R. Popescu a devenit, într-o epocă revolută, un loc al crimei. O atmosferă de teroare s-a instalat, un adevărat coşmar al violenţei. Ca în experienţele în vas închis, unde reacţiunile sînt mai puternice, în orice colectivitate redusă numeric, izolată, supusă unei mari presiuni, pervertirilor de tot soiul, tulburările ating un climat al violenţei. Pradă unor posedaţi, satul se preschimbă într-un *loc tragic*. El devine o mică lume a celor mai cumplite abuzuri şi violenţe, un infern. Se siluiesc conştiinţele, se intervine cu prepotenţă în relaţiile dintre oameni. Rădăcinile însăşi ale umanităţii rurale par lezate. După trecerea crizei, un acut sentiment al culpei agită conştiinţele, le apasă pe cele sensibile, îi torturează pe unii, îi face să se refugieze sub măştile cele mai mincinoase pe unii, în ireal pe alţii.

Romancierul participă el însuşi, parcă, la examenul de conştiinţă colectiv. Judecătorul se judecă pe sine în judecata sa. Este subtilă parabola existenţei acelui fiu al satului care — cum am spus — ajungînd procuror, după ce a fost martorul unei crime, va fi victima nevinovată, ultima, de propiţiere pentru crimele săvîrşite. Avea şi el o vinovăţie ascunsă ? Desigur, în planul culpei şi răscumpărării, al damnării şi mîntuirii — o ştim de la Dostoievski — toţi sînt răspunzători pentru toate.

Corabia în derivă a satului pare să fi devenit acea corabie a nebunilor care reprezintă, alegoric, spaţiul propriu al imaginarului în prozele lui D. R. Popescu. Odată criza depăşită, vinovaţii — dacă nu mor de o moarte

crîncenă — se refugiază în demență. Unul nu mai coboară din plopul în care trăiește în recluziune, plimbîndu-și, în întunericul nopții, lumina lanternei sale, simbol ambivalent al voinței de a teroriza și proiecție a proastei conștiințe. Altul își construiește, ca un nou Noe rural, o arcă și se simte dator să le facă altora cruci, ca „tot omul să aibă pomenirea lui cînd n-o mai fi". Extravaganța e o urmare a timpului care și-a ieșit din țîțîni. Bizareriile caracteriale, excentricitățile nu sînt ale dementilor cu ereditate încărcată din romanele naturaliste ci, mai curînd, ale conștiinței încărcate, pervertite.

Ceea ce dă o gravitate particulară tuturor faptelor relatate în această istorie este comunicarea lor vădită ori secretă cu moartea. Din timpuri imemoriale, satul a păstrat — fie și prin rituri desacralizate, prin apoftegme transmise degradat, din gură în gură — arhaice învățături privitoare la moarte. Or, criza din viața comunității rurale asupra căreia se apleacă D. R. Popescu a fost violentă pînă la perturbarea planurilor morții, pînă la o moarte care nu mai era prevăzută, parcă, în arhaicele, sacre învățături țărănești despre moarte. Bătrîna Măria, purtată noaptea prin pădure, sub amenințarea revolverului, scheletul alb al fiului ei ucis, curățit de rozătoare, un cioban bătut cu ciomegele pînă cînd își dă sufletul sparg o rînduială a firii. De fapt, cînd rînduiala se restabilește, cînd oamenii încep să-și vină în fire, moartea, o anumită justiție a morții îngăduie unora să moară de moartea lor cea adevărată, iar altora să nu poată (supremă condamnare!) muri, dorind să moară. Rareori am citit o mai impresionantă (în toate sensurile!) relatare a unei morți ca aceea a morții bătrînei mătușe Măria. Acele pagini constituind partea a doua a volumului, care în întregime cuprinde agonia, moartea, priveghiul și îngroparea unei femei ce *știe* să moară, și, totodată, o judecată (ca aceea de apoi) a întregii comunități sătești, constituie — prin densitatea lor, prin patosul adevărului lor o înaltă reușită literară. Lecția morții adevărate este o gravă lecție de viață: „cine învață să moară nu-l mai învață nici dracu să fie slugă" — spune unul din eroii cărții.

Ca și *Morometii* lui Marin Preda, ca și *Îngerul a strigat* al lui Fănuș Neagu, romanul *F* al lui D. R. Popescu nu mai e romanul țărănesc pe care, în 1935, G. Călinescu îl profetiza, drept unica soluție valabilă pentru romanul românesc. Nimic dintr-un epos agricol, din epopeea marilor gesturi consacrate, din succesiunea anotimpurilor, a lucrărilor și zilelor. Există, însă, în cartea lui D. R. Popescu momente în care naratorul atinge un plan profund al mythos-ului rural, al unui substrat organic, originar. Dumnezeu mai plutește vag undeva (a rămas deasupra, *super stat,* în superstiții). Umblă, în schimb, printre oamenii stăpîniți de vremelnice patimi, ca niște divinități htonice, boii și vacile, pilduitoare făpturi ale păcii eterne. Revine ca un laitmotiv al răbdării : „Un bou și o vacă, înjugați la un car hodorogit, treceau..." Boul și vaca ar putea fi opuse, ca divinitățile tutelare, perene, ale fertilității, ale muncii liniștite, agitației bezmetice a unor jivine demonice — șoareci, șobolani. În marea criză a satului, asemenea animale subterane au năpădit fața pămîntului. Abundență monstruoasă a „rozătoarelor". Animalicule demonice mișună, prăsite pe pămînt spre dezolarea oamenilor. Ca într-o parabolă apocaliptică, în fața prezenței de coșmar a acestor jivine, omul nu găsește scăpare decît în cuget : „numai în gînd am găsit scăpare" — spune preotul — „numai în gînd nu pot pătrunde șoarecii". Cei care s-au lăsat copleșiți de feluritele invazii au devenit posedații satului. În schimb cei care, fără să știe, au imitat boul sau vaca, s-au mîntuit. Măria, această *magna mater,* această *mater dolorosa,* este, după cuvîntul admirativ ireverențios al unui personaj, o vacă. Supremă recunoaștere a nobleței ei. *Boul* și *vaca* (dau titlul admirabilei părți a doua a romanului) sînt realități emblematice, reprezentînd, patetic, suferința și fecunditatea unei umanități umile, dar perene.

Un scriitor — și nu numai un scriitor — poate fi judecat, înainte de toate, după obstacolele pe care și le rostogolește în cale. Dexteritățile lui D. R. Popescu, fluența discursului său, ochiul perspicace, auzul ascuțit și alte talente ori virtuți ale sale, ar rămîne biete unelte și posibilități ale unui prestidigitator, dacă o conștiință pa-

tetică n-ar căuta cu orice risc să exprime și să construiască un edificiu *adevărat*.

F este o asemenea construcție. Parabola, tehnica aluziilor, căutarea adevărului prin straturi de timp care-l refractă divers, prin conștiința care-l modifică, toate acestea sînt căile și uneltele unui scriitor care are, cum am spus, pasiunea justițiară. Să ne amintim că Dostoievski și Faulkner, între marii moderni, sînt asemenea conștiințe justițiare care redeschid, cu fiecare carte a lor, un mare proces, parcă ar pregăti judecata din urmă a omenirii.

Mărturiile pe care se întemeiază întreg ciclul deschis prin *F* constituie o împletire a istoriei cu ficțiunea. Vocile naratoare în aceste texte nu aparțin unui Narator unic, omniscient ci dobîndesc o autonomie tot mai mare, chiar față de planul unitar al narațiunii. Straturile fabulei, etajele „adevărului" se diversifică, astfel, se întrepătrund, proiecția nu mai este unicul fascicol de lumină al unei superconștiințe ideale, ci jocul de lumini și umbre al unor conștiințe nefericite.

Intermediul mărturiei (false, adeseori) al Vocilor narative mediatoare la care recurge prozatorul, denunță statutul povestirii ca *fabulă*. Deși nu părăsește din vedere realul (precum în timpul unei navigații costiere, malul), între ochiul naratorului și planul său de referință se interpun perdelele vorbirii — ale mitizării, legendei, fabulației, minciunii etc. Scriitorul este convins că toate *spusele,* chiar și cele mincinoase pot revela adevărul. Cum spune unul din personajele sale (în *Cei doi din dreptul Țebei):* „Totul are importanță, și neadevărul". Iar altcineva spune (în același roman) : „Fiecare om care cunoaște povestea asta și discută despre ea are cel puțin undeva dreptate". Vocile naratoare și fabulația sînt apropiate acelui tărîm romanesc care constituie — am văzut — descoperirea capitală a acestui prozator, tărîmului intermediar între realitate și ficțiune pură, între mit și istorie, acelui spațiu al *crizei.*

Un sat din Ardeal în zona luptelor din timpul celui de-al doilea război mondial este un asemenea spațiu : „...intrase nebunia în oameni și toți parcă orbiseră și starea de nesiguranță și trupele victorioase mereu altele

ocupînd comuna îi făcuse să creadă că violența și crima din fiecare noapte nu pot fi înfrînte decît printr-o violență a fiecăruia". Popa român Dumitru și preotul maghiar Aladar sînt „pe cruce cu mîinile întinse în dreapta și în stînga și legate cu capete de funie de lemnul bătut în cuie". Și mor, de asemenea Ilie și Tibor, un tînăr român și unul maghiar : „I-a acoperit apa și muntele și li s-a amestecat sîngele și nu s-au mai putut dezlipi unul de altul și în primăvară cînd copacii arși ori scoși și puși în sus cu ce se mai putea zice rădăcini s-au înnegrit, numai dintr-o fundătură de pămînt au ieșit muguri și a înfrunzit un trunchi de salcie ce fusese cu crengile în pămînt". Prozatorul se întoarce din nou, în *Cei doi din dreptul Țebei sau Cu fața la pădure*, la mitologia tragică și la „bătrînii" greci. Ilie și Tibor, ca și Eteocle și Polinice din *Cei șapte împotriva Tebei*, sînt victimele unei uri fatidice. Numai faptul crîncen al morții, fapt ireversibil este cert în această istorie. Martorii toți (Gălătioan, Ilie, Saveta, Ilonca, Clara, Ițic) se contrazic. Viața nu este univocă asemenea morții. Cum spune Ilonca : „Ce e mort rămîne așa cum este și nici o împăcare nu poate să-i dea o altă înfățișare în afara aceleia pe care a avut-o în viață". Dar, în afara tragicului care sigilează o istorie, aceasta este un tărîm al contingențelor infinit interpretabile. Investigarea, dintr-un punct presupus calm al viitorului, urmează o cale întortocheată. Ea este o istorie secundă aplicată unei prime istorii scufundată în timp, coruptă prin uitare. Criza, ca un vîrtej, nu poate fi reprodusă, decît printr-un vîrtej al Vocilor. Se creează astfel un adevărat carusel epic, evident în *Cei doi din dreptul Țebei*, dar și în *O bere pentru calul meu*. Succesiunea Vocilor (ca și în *As I lay dying* de Faulkner) creează o stare de incertitudine, de nesiguranță și chiar neliniște estetică. Căci, chiar în exploatarea acestei incertitudini rezidă arta prozatorului. Artă a sugestiei și a insinuării lente, perseverente. Un impresionism (asemenea unui Monet pictînd de mai multe ori aceeași căpiță de fîn) căci nu se schimbă doar atmosfera ; nici simplu perspectivism psihologic (reluare a povestirii din unghiul de vedere al fiecărui martor), ci constructivism epic, mer-

gînd, în suprapunerea cvasimuzicală a „versiunilor", pînă la un adevărat regim aleatoric al textelor.

La o asemenea construcție muzicală contribuie tot mai frecventele interludii poematice pe care și le acordă naratorul. La un scriitor atît de atent la un plan al realiilor, chiar cînd îl trădează cu bună știință, născocind mereu alte și alte „perdele" intermediare, aceste interludii nu pot fi evaziuni lirice. Prozatorul nu este nicidecum un sentimental, și o cenzură severă veghează la acele infuzii ale poeticului în prozele sale. Nu e mai puțin adevărat că în *Cei doi din dreptul Țebei*, dincolo de cruzimea dramei istorice, sau chiar din solul turmentat al crizei, se desfășoară o idilă pastorală de o stranie frumusețe. În munții asediați de război apare o insulă paradiziacă, efemeră desigur, în care o pereche adamică își trăiește orele de iubire. Un bătrîn „nebun" este preotul inițiator al acestei cununii care nu poate suspenda, însă, timpul și ororile sale. „Bătrînul Gălătioan în casa de vînătoare ne-a pus în perne busuioc luat de la grindă și ne-a presărat și pe saltea să miroase patul și i-a șoptit lui Ilie că vom trăi cît va trăi busuiocul în pernă și a rîs și a aprins o lumînare și ne-a chemat în pădure unde avea el lîngă casă, destul de aproape, găinușe în cotețe și a luat un ou din cuibar și ne-am înapoiat prin întunericul din pădure luminîndu-ne poteca plină de rouă cu lumînarea de ceară." Idila nu este lipsită ca și tragicul — foarte în spiritul secolului nostru — de imixtiunea grotescului. Parodia ritului, a ceremonialului este frecventă în toate aceste proze. Iar vitaliștii, adversarii lumii pe cale de secătuire în abstract sînt niște originali, puțin cam deșucheați. Așa era, în romanul *F* pictorul Don Iliuță, cel care umbla peste tot desculț, chiar și la școala unde era profesor, care picta viscere de animale și se închina — ca unui sfînt — cîinelui său. Iar bătrînul Gălătioan, cel care-i cunună pe Ilie și Ilonca, în noaptea Muntelui, din dreptul Țebei, umblă pe picioroange.

D. R. Popescu este unul dintre acei scriitori care știu să crească de la o carte la alta. Explorarea spațiului imaginar este tot mai profundă, uneltele mai desăvîrșite. Înaintarea este cu atît mai evidentă cu cît — printr-un fel de sfidare a propriilor limite — prozatorul reia într-o

lucrare mai nouă unele date folosite într-una mai veche, și — fără să se repete — își încearcă din nou puterile sporite. În *Vînătoarea regală,* ca și în romanul *F,* întîlnim o conștiință investigatoare (care este aceea a Fiului — procurorul Tică Dunărințu — în căutarea celui care i-a asasinat tatăl, pe Horia Dunărințu, dispărut în împrejurări misterioase). O voință de adevăr animă această conștiință : „Eu vreau să aflu adevărul : căci e un alt adevăr care zice că cei care nu învață din experiența trecutului pot ajunge acolo încît să trebuiască să repete această experiență — și noi nu trebuie să mai repetăm această experiență... Dar de nu înțelegem trecutul nici n-o să putem învăța din experiența lui și eu, de nu descopăr și nu înțeleg drumul tatălui meu, n-am cum să învăț adevărul și nu altceva din acest drum". Procesul trecutului este reluat în *Vînătoarea regală* ca și în celelalte volume ale ciclului. Crima, culpabilitatea, conștiința sînt elemente ale acestui proces. Tot astfel sînt mărturia și judecata însăși. Desigur, sînt implicate, în această căutare a adevărului și dreptății, altele, mult dincolo de cadavrul unui învățător, despre care nici nu se poate spune sigur dacă a murit sau a dispărut în vreun fel. „Adevărul cuprinde și toate cele mărunte ale vieții, normal, dar de ce să nu cuprindă chiar esențialul, adică chiar viața și moartea, țara, conștiința, nu ?" Ambiția scriitorului D. R. Popescu este aceea a revelării rădăcinilor esențiale prin *pilde.* De aici sistemul aluziv, indeosebi din ultimele sale proze în care programul său epic se desăvîrșește. Mare maestru al atmosferelor incerte în care realul plutește insesizabil ca într-o suspensie, în marea masă a posibilelor, artist al clarobscurului, acest prozator și-a creat un stil în care retorica uzurpă tot mai mult prerogativele ficțiunii. *Vînătoarea regală,* îndeosebi, realizează tipul unei proze pe care am putea-o numi *cu trape.* Fabula — evocarea evenimentelor petrecute, relatările martorilor — este plină de curse, de trape în care lectorul e atras pentru a descoperi *altceva.* Povestirea trimite mereu dincolo de ea într-un spațiu al discursului — examen de conștiință. Modalitate pretinsă de însăși substanța epică, precum și de acea voință de adevăr (mai gravă decît simpla voință de reprezen-

tare a realului) care-l animă pe povestitor. Discursul în *Vînătoarea regală,* este plin de supoziţii, de întrebări. „Intrăm într-o zonă de speculaţii. Orice analiză e valabilă atunci cînd e plauzibilă, aşa că sînt posibile mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri, şi în consecinţă, mai multe erori". O asemenea recunoaştere a incertitudinii conduce, fireşte, la o tot mai marcată (şi manifestă) neîncredere în datele naraţiunii. Liniile se estompează, fermitatea prozei sigură de sine se dizolvă. Naratorul îşi permite să pună în paranteză datele propriei sale naraţiuni. „Toată această descriere nu are nici o importanţă... Balzac putea să lipsească şi el, ori să fie înlocuit cu Seneca, ori cu oricine. Toate aceste amănunte, inclusiv ora sosirii acceleratului, inclusiv luna şi anul puteau să lipsească. Clima, oraşul, dimensiunile şi numele protagoniştilor, tot acest decor «în spaţiu şi timp» nu valorează nici măcar cît o strămoşească «ceapă degerată» dacă protagoniştii nici ei nu valorează nimic. Pe cine mai poate să-l intereseze ce-a zis Petru Ionescu? Pe nimeni. Nu se mai poate suporta ambalajul exact al faptelor, s-a depăşit de mult..." Şi totuşi, prozatorul nostru nu se poate decide pentru nominalismul „noilor romancieri". Se simte prea angajat în ceea ce spune ori vrea să spună, pentru ca spusele sale — fie şi relativizate ca „spunere" — să nu mai însemne pentru el decît cuvinte ce se raportează la alte cuvinte. O dovedesc chiar unele texte din *Vînătoarea regală* (ca „Frumoasele broaşte ţestoase" — din care am extras fragmentele de mai sus) în care un univers imaginar al prozei, neantizat prin cîteva cuvinte, se populează şi foieşte de o viaţă fabuloasă tot prin cuvinte.

LECTURI

THOMAS MANN, PRINCIPE ŞI CLOVN

1. Artistul şi maeştrii săi

Viaţa lui Thomas Mann s-a încheiat printr-o apoteoză. Cînd citeşti scrisorile din ultimii săi ani, în cel de-al treilea volum al masivei sale corespondenţe (publicată sub îngrijirea fiicei sale, Erika Mann) nu-ţi poţi înfrîna o oarecare înduioşat-ironică uimire în faţa potopului de onoruri care s-a putut abate asupra creştetului unui fiu al veacului trecut, îmbătrînit în secolul nostru, în bunele şi relele deprinderi ale scrisului. Mă grăbesc să adaug, pentru a preîntîmpina protestele acelora (asemenea cărora eu însuşi simt !) care continuă să nutrească o admirativă dragoste pentru scriitorul, artistul şi chiar omul Thomas Mann, că am pomenit alături de cele bune şi relele deprinderi, tocmai în sensul în care el însuşi, maestrul, considera meşteşugul literelor şi condiţia artistului. Condiţie plină de ambiguitate, socotea şi afirma adeseori cel care a scris *Doktor Faustus* şi care a împănat scrierile sale, cele ale unui mare maestru al artelor, cu insidioase observaţii, cu ironice reflecţii, privind pendularea între adevăr şi minciună, între sublim şi „escrocherie" a artistului.

Tocmai această pendulare între extreme determină mizeria şi grandoarea existenţei în artă. Thomas Mann, asemenea unui Goethe, a izbutit de timpuriu să împace contrariile firii sale. El a ştiut, cu o rară artă, mărturie a unei puternice vocaţii, să converteascǎ mizeriile naturii

sale în puteri ale sale. Să-ţi constrîngi şubreda umanitate este temelia oricărei virtuţi. Da, Thomas Mann a fost un virtuoz al artei, în sensul cel mai larg al acestui cuvînt, implicînd arta de a trăi.

Dar, fireşte, nici el n-a fost scutit de suferinţele care sînt reversul măreţiei artistice ! Rare pagini în opera sa, în care să-l simţi mai aproape, mărturisindu-se în felul său indirect, ca în paginile din *Pătimirile şi măreţia maeştrilor*. În această carte, vorbind despre măreţia şi pătimirile lui Richard Wagner, el face o aluzie la povara creaţiei. Wagner a cunoscut prea bine această povară chinuitor-mîntuitoare. Thomas Mann citează în textul său (scris la împlinirea a cincizeci de ani de la moartea compozitorului şi citit sub forma unei prelegeri festive la 10 februarie 1933 în Auditorium Maximum din München, data avînd o semnificaţie dramatică, deoarece scriitorul va părăsi, cîteva zile mai tîrziu, oraşul şi ţara sa cotropite de duhul răului), printre altele, un fragment dintr-o scrisoare a lui Wagner în care acesta îşi exprimă dorinţa de a scăpa de artă prin... hidroterapie. Muzicianul se crede bolnav de artă ; numeşte arta „chinul vieţii sale" ; visează să se lepede de artă, să trăiască în loc să creeze, să fie „fericit" în loc să sufere din pricina unei existenţe artificiale, artistice. Dar, în acelaşi timp, nu vede în viaţă un scop mai înalt decît creaţia ; arta i se pare un mijloc de salvare, de atingere a unei fericitoare stări de împăcare cu sine şi cu lumea. Dilema artistului : chinuit de artă, să cauţi mîntuirea prin artă.

De cîte ori, în opera sa, nu îşi pune Thomas Mann aceste întrebări privind dubla faţă patetic-paşnică a artei (înţelegînd prin pace — *tranquilitas ordinis* — suprema fericire) ! Arta corupe şi purifică, pare să ne spună pilda eroilor artişti ai prozatorului. Tonio Kröger şi Gustav Aschenbach şi Goethe (din *Lotte la Weimar)* şi Adrian Leverkühn şi atîţia alţii — precum Iosif din marea tetralogie biblică — artişti prin vocaţie, din natură, ştiu, printre altele, că artistul este în acelaşi timp omul gravelor decizii ca şi al umorilor jucăuşe. Vorbind despre Wagner, Thomas Mann se opreşte cu plăcere asupra acelor gesturi care trădează în creatorul lui Tannhäuser

făptura ludică. Asemenea lui Tolstoi care, din prea-plinul voioşiei, făcea gimnastică pe umerii socrului său, tot astfel Wagner se pune în cap, jucîndu-se cu actorii, în timpul unei repetiţii de pian în sala hotelului Sommer. „...Farsa este o dramă ascunsă, tragedia — pînă la urmă — o glumă sublimă. Seriozitatea artistului — un capitol de meditat."

Thomas Mann a meditat adeseori asupra acestui capitol. În cele din urmă, creaţia artistică îi apare ca o comedie superioară, un joc. *Aleşii* săi (problema alesului constituie tema privilegiată a operei sale, adevărat centru spiritual al universului său fictiv), aleşii săi sînt excepţionale făpturi ludice. Iosif se joacă cu un farmec irezistibil în faţa lunii, şi a tatălui său, şi a Faraonului, şi a lumii întregi, ba chiar şi în faţa Dumnezeului său. Dar însuşi Dumnezeu nu ne apare, în tetralogia lui Mann, ca un fel de nevăzut *magister ludi?* Creaţia e joc, creatorul născoceşte lumi, jucîndu-se. Goethe, trezindu-se în patul său, meditînd — în celebrul capitol din *Lotte la Weimar* — pune în mişcare prin jocul asociaţiilor sorii şi planeţii înaltei sale fantazii. Universul spiritual goethean este o asemenea comedie cosmică şi profund umană.

La 18 martie 1932, cînd s-au împlinit o sută de ani de la moartea lui Goethe, Thomas Mann a ţinut o conferinţă la Academia de artă din Berlin, *Despre* Goethe, dar *din el însuşi,* cum mărturiseşte, „din propria sa substanţă". Vede în Goethe un „reprezentant al epocii burgheze", tot astfel după cum în sine el recunoştea, fără îndoială, un poet agonic al ordinei burgheze. Într-adevăr, Thomas Mann reprezintă un sfîrşit de epocă. Cît de bine o ştia el însuşi : „Noi care asistăm la sfîrşitul unei epoci, cea burgheză..." ! Dar tot despre sine ştia că trebuie „să găsească, în chinurile şi crizele perioadei de trecere, calea spre lumi noi, spre o altă ordine lăuntrică şi exterioară..." Spre aflarea acestei căi, Goethe poate să ofere un îndreptar. El, omul ordinii, el omul forţei şi consecvenţei, el bărbatul care a ştiut să cinstească timpul, al cărui ogor — cum admirabil spune Thomas Mann — a fost timpul, omul paşnic „căruia în acelaşi timp umanitatea îi apărea ca luptătoare", marele spirit

umanitar poate să *reprezinte* infinit mai mult decît „epoca burgheză! Pe urmele artistului exemplar care a fost Goethe, Thomas Mann putea să întrevadă lumea finalului din *Faust II*, aceea a unei culturi noi. „Lumea nouă — arată el în finalul discursului despre Goethe —, lumea socială, organizata lume unitară și planificată, în cadrul căreia omenirea va fi eliberată de suferințele ce rănesc sentimentul de onoare al rațiunii, această lume va veni și ea, va fi opera acelei mari lucidități pe care o mărturisesc de pe acum toate acele spirite care apar și care sînt dușmane sufletului degradat, meschin-burghez și tulbure."

Nimic tulbure, nici o meschinărie, nici o adversitate împotriva spiritului la Thomas Mann, deși, recunoaște el: „Am crescut pe Marea Baltică, o apă provincială, iar tradiția sîngelui meu este veche și de urbanistică mijlocie, o civilizație medie a cărei nervoasă închipuire cunoaște spaima venerației față de tot ce este elementar ca și negarea lui ironică." Da, fiul patricienilor din Lübeck se știe nițel provincial și mic-burghez, „om înzestrat cu darul distractiv, dar provincial, al închipuirii" — cum spune el nu fără umor. Departe de el Don Quijote! Și totuși, cît de adînc pătrunde acest lipsit de eroisme (decît poate de eroismul delicat și vrednic de respect al civilizației omenești) în spațiul imaginar, tragic și bufon, în sensul cel mai grav și mai înalt al cuvîntului, în spațiul lui Don Quijote. *Pătimirile și măreția maeștrilor* cuprind alături de eseurile-conferințe referitoare la maeștrii venerați ai lui Thomas Mann, Wagner și Goethe, un jurnal de voiaj, mai exact însemnările unei „călătorii pe mare cu Don Quijote".

Thomas Mann și ai săi au fost siliți să ia calea exilului. Triumful derizoriu al nazismului îi alunga pe toți scriitorii, pe toți artiștii avînd conștiința demnității condiției lor, în surghiun ori în disperările „exilului interior". Thomas Mann face prima sa călătorie în Statele Unite. A luat cu sine un *Don Quijote* în traducerea lui Tieck, îl recitește și-și notează impresiile. Este sensibil, desigur, la noblețea, puritatea, grația, cuceritoarea bună-

cuviinţă a Cavalerului. Rîsul pe care-l stîrneşte figura grotescă, tristă a acestuia, gesturile sale funambuleşti se amestecă — după el — cu un „respect uimit“ în faţa aceloraşi gesturi. Din nou, cuvintele lui Thomas Mann rostite în legătură cu alţii, cu „maeştrii“ săi sau cu eroii acestora, mi se par izvorînd mai puţin din cunoaşterea acestora, cît dintr-o profundă, esenţială cunoaştere de sine însuşi. Este departe, bineînţeles, creatorul lui Felix Krull de acela al lui Don Quijote. Dar de cîteva ori (în corespondenţa sa mai ales) Thomas Mann se consideră pe sine, mai presus de orice, un umorist. Profundă intuiţie. *Iosif şi fraţii săi,* operă umoristică ! Meditînd asupra operei lui Cervantes, pe puntea vasului care-l ducea la New York, scriitorul german cugeta la cartea sa cu subiect biblic : „eu dau cititorului neaşteptatul prilej de a vedea cu propriii săi ochi pe Iosif, fiul lui Iacob, sub lună, şezînd la fîntînă şi comparînd prezenţa sa atrăgătoare, deşi omeneşte plină de scăderi, cum este ea, cu renumele idealist pe care mii de ani l-au ţesut în jurul chipului său. Vreau să sper că umorul unei asemenea realizări se menţine în marginile respectării artei.“

Speranţă care este echivalentă cu o temere ingenuă a artistului. Lui Thomas Mann îi era teamă ca umorul său să nu fie suficient de artistic. El nu-şi permitea să rîdă prea tare. Prudent burghez ! Niciodată nu va fi în stare să creeze o atît de enormă figură rizibil-patetică precum a lui Don Quijote. Niciodată nu s-ar fi putut hotărî să stea în cap în sala unui mare hotel, nici să facă gimnastică pe umerii socrului său. În schimb şi-a permis să sloboadă o legiune de ironii, să folosească din plin un stil pe care l-aş numi pieziş, plin de subînţelesuri, să se parodieze pe sine. Graţii ale stilului ? Nu, mai mult decît atît. Superioare jocuri ale unui spirit care se simte legat de trecut numai în măsura în care acesta nu-l leagă în înaintarea spre viitor.

Că pentru toate jocurile sale, ca şi Goethe, ca şi Wagner, primea toată premiile şi distincţiile şi onorurile posibile, ale lumii întregi, el era cel dintîi care se mira. Dar nu prea tare.

2. Romanul auguștei iubiri

Într-o scrisoare către Claire Goll, soţia lui Ivan Goll, Thomas Mann se minuna — nu prea multe luni înainte de moarte — de succesul tardiv al acelui roman care jucase mereu, după părerea lui, rolul „Cenușăresei", printre operele sale, romanul *Königliche Hoheit*. E adevărat că el însuși îi desemnase acest rol. Cu tot respectul (atît de rar în secolul nostru) pentru făpturile mîinilor sale, o anumită desconsiderare n-a lipsit din afirmaţiile sale, presărate de-a lungul anilor, cu privire la mica lucrare publicată în 1909. De aceea, bătrînul scriitor se arată, în scrisorile din 1953—55, destul de plăcut surprins de subita popularitate a romanului reeditat, ca și a versiunii sale filmate. Intr-adevăr, Hans Abich, producătorul filmului *Königliche Hoheit,* cel care va regiza în anii următori *Felix Krull* și *Buddenbrooks,* a cîștigat adeziunea publicului larg, dar și a scriitorului, pentru o carte ce părea uitată. Versiuni radiofonice, ediţii populare și de lux se succed într-un scurt interval. *Habent sua fata libelli* — recunoaște Thomas Mann, în fond încîntat.

Cu aproape cinci decenii în urmă, în 1906, el îi scria editorului său, Samuel Fischer : „Munca e grea, adeseori nu e decît un scormonit obositor și lipsit de bucurie. Dar să nu lucrezi e infernul. E vorba de *Königliche Hoheit,* un lucru delicat și periculos, care se cere alcătuit cu grijă..." Cartea va apărea abia după trei ani. Ea este într-adevăr delicată și înţelegem chiar și „pericolele" pe care le avea de înfruntat romancierul scriind-o. Printre acestea două mai importante : acela al romanţiozităţii, și acela, oarecum opus, al vulgarităţii. Căci, cum nu o dată va recunoaște în scrisorile sale, ca și în micul articol *Über „Königliche Hoheit"* (1910) în care-și apăra romanul de unele critici, *Alteţa regală* este o „povestire cu învăţătură" sau un „basm raţional". Or, a scrie un asemenea basm, a face să comunice imaginarul și realul, a introduce elementele unei povești de dragoste din timpuri imemorabile în condiţiile vremurilor mai noi, este o întreprindere nu lipsită de riscuri. Și apoi, cum să faci convingătoare o „alegorie didactică" în secolul XX, fără

să cazi în cursa parabolei abstracte, ori în aceea a unui insuportabil *kitsch* literar ? Că unii critici ai epocii au văzut în *Alteța regală* un „Hofroman" este, evident, o eroare. Thomas Mann nu face nici apologia unei Curți princiare, nici satira ei. El vrea să proiecteze o ficțiune delectabilă și nu lipsită de tîlcuri, o ficțiune care — folosind în parte schema foarte germanică a unei „formări" *(Bildung)* — să aibă întrucîtva o valoare paradigmatică. De aici, definirea romanului drept o „alegorie didactică".

O alegorie comportă numeroase date foarte concrete, dar lipsite de referințe prea precise la o realitate obiectivă. Care este acel mic ducat german plasat în epoca wilhelmină, foarte provincial și cam falimentar, cu familia sa ducală, cu castelul rezidențial de la Grimmburg, dominînd un orășel pitoresc la care se putea ajunge din Capitală cu „nerentabilul tren local". În descrierea „condițiilor" de existență ale cetățenilor acestui stătuleț, în frunte cu familia princiară, adie uneori, ca un *venticello* proaspăt, ironia artistului. Circumstanțele sînt atît de înduioșător-meschine în acest ducat desuet și în castelul acesta delabrat. Mai mult chiar, ruina este aproape totală și starea de torpoare se aseamănă cu aceea a țării regelui Pescar din Parsifal. Ca și în acea legendă medievală, și aici, în ceva mai moderna țărișoară, era nevoie de intervenția înviorătoare a unei pasiuni. Dorinței fervente a lui Parsifal de a găsi Graal-ul, îi corespunde aici salvatoarea dragoste dintre prințul Klaus Heinrich și Imma, fiica milionarului revenit din America, Samuel Spoelmann.

Jalnica stare de decadență a ducatului îi îngăduie povestitorului să adaste puțin asupra unor imagini dezolante, dar grațioase. Recunoaștem predilecția lui Thomas Mann pentru semnele descompunerii citind despre castelele ducale care se dărăpănau din lipsa fondurilor necesare restaurării lor. Așa, de pildă, „micul palat *empire* «Ermitaj» de la marginea mahalalei de nord a orașului, care privea spre un mic lac încremenit în nămol ; era atît de tăcut și de grațios-sobru, dar nelocuit de multă vreme și neglijat în mijlocul parcului său sălbăticit, care dădea în grădina orașului". Sau castelul „Locul delfinului", sau „Hollerbrunn" sau altele. (Am întîlnit și cerce-

tat, mărturisesc, cu o melancolică încîntare, asemenea castele ale unei vechi Europe ce se surpă cu încetul, precum o mare casă — mai curînd decît castel — din hotarul bătrînului Aachen, năpădită de ierburile parcului părăsit, cu ape stagnante, negre, în bazine de piatră). O traumă de legendă ori de basm (ca în *Parsifal* ori *Frumoasa din pădurea adormită)* a atins parcă sursele vieții din ducat. Şi, ca o emblemă alegorică, în mijlocul unei curți a castelului vechi, un trandafir superb și blestemat. „Era o tufă de trandafir cum nu se mai afla alta (un castelan o îngrijea), se odihnea în zăpadă, primea ploaia și lumina soarelui și cînd venea vremea făcea trandafiri. Erau niște trandafiri extraordinar de frumoși, de o formă aleasă, cu petale roșu-închis, catifelate, îți făceau plăcere să-i privești, adevărate opere de artă ale naturii. Dar trandafirii ăștia aveau o însușire stranie și înfiorătoare : nu miroseau ! Ba miroseau, totuși, dar, din motive necunoscute, nu era miros de trandafiri ceea ce răspîndeau, ci miros de putregai, un miros ușor, dar perfect distinct, de putregai."

Asocierea descompunerii cu frumusețea este una din obsesiile lui Thomas Mann. Conjuncție înrudită cu diversele imagini *fin de siècle* ale artei purtătoare de corupție. D'Annunzio, Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal au creat în interiorul sferei unei asemenea arte, fiecare căutînd o evadare din ea. Evadarea cea mai reușită este, însă, aceea a lui Thomas Mann. Ca și în romanul *Alteța regală*, ceea ce este *în cauză* e *existența artistică*. O existență amenințată, nu încape nici o îndoială. Autorul însuși al romanului recunoaște, în articolul-apărare amintit, că analiza existenței princiare pe care a întreprins-o în cartea sa este aceea a unei existențe formale, lipsită de contact cu obiectivul, cu un cuvînt, a unei existențe artistice. Descompunerea „estetică", moartea artistului condamnat în orașul mortuar al lagunelor o va descrie Thomas Mann, nu mult după publicarea *Alteței regale*. *Moartea la Veneția* continuă acel proces al condiției artistului și al artei întreprins în nuvela *Tonio Kröger*, ca și în alte texte. Există o *Hoheit*, o augustă însingurare din corpul umanității, o primejdioasă înălțare deasupra măsurii comune, o *hybris* cum ar fi spus bătrînii greci,

pe care, în *Königliche Hoheit*, scriitorul o vede mîntuită prin iubire. Ultimele cuvinte ale prinţului Klaus Heinrich adresate tinerei sale soţii, cuvintele de încheiere ale romanului, sînt: „Oare să nu ştie nimic despre viaţă cel ce cunoaşte iubirea? Ea să fie, de-acum înainte, crezul nostru: augustitate şi iubire."

Un destin izbăvit şi izbăvitor. Klaus Heinrich este un *happy prince*, un fericit. Şi aceasta nu numai prin mult burghezul happy end al poveştii sale, ci prin tot ceea ce reprezintă el într-însa. Prinţul face parte din galeria *aleşilor* lui Thomas Mann. Ursitoare bune i-au menit o soartă privilegiată. După cum fratele său, marele-duce, este un condamnat la boală, sterilitate şi moarte, el este predestinat la mîntuire şi viaţă rodnică. E un *Sonntagskind* (ca şi Iosif din tetralogia biblică, ori Felix Krull). Pînă şi faptul că e estropiat din naştere e un semn al destinului său favorabil. Alesul are o „înzestrare naturală pentru forma frumoasă" — se spune în *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Jocul, masca, travestiul, întruchiparea imaginilor, a formelor frumoase, ţin de natura lui. El e de timpuriu conştient de faptul că e altfel construit decît alţii, că a fost selecţionat de o putere nevăzută. Ceea ce îl interesează pe Thomas Mann este formarea alesului *(die Bildung des Erwählten)*. În cazul prinţului Klaus Heinrich aceasta a fost formală în cel mai înalt grad. Merge la şcoală de formă, la universitate de formă, serviciul militar îl satisface de formă, acordă audienţe de formă, participă la festivităţi şi parăzi etc. Existenţă perfect „estetică". Formalism ce ar fi ajuns la o teribilă abstragere din viaţă, dacă viaţa nu s-ar fi îngrijit să-i aducă în cale iubirea.

Lecţia este şi nu este profundă. Alegoria se complace în embleme, şi tîlcurile ei nu sînt neapărat abisale. Valoare paradigmatică a ficţiunii? Să nu exagerăm. Povestitorul însuşi pare să surîdă complice în timp ce-şi deapănă povesirea. Şi poate că ceea ce ne încîntă în acest mic roman nu este nici partea nobilă, nici cea didactică a alegoriei, ci, dimpotrivă, amănuntele pedestre, umorul (deloc trivial, chiar dacă implică o trivializare a augustului) care este — ca şi o blîndă ironie — necontenit prezent în naraţiune. În fond, *Alteţa regală* ar putea fi

considerată drept o mică simfonie domestică cu toate atributele — pe alocuri idealizate — ale unei existențe burgheze : cununia și cristalurile, mobila și casele frumoase, și mai ales banii, lipsa ori abundența banilor. Simfonia nu e nicidecum patetică. Niciodată (nici în *Buddenbrooks)* n-a fost Thomas Mann mai *reductiv* decît tocmai în acest roman al unei existențe auguste. El *reduce* trăiri înalte, idealuri, vise, vechi forme ale sublimului, ale majestății, mari vicii și virtuți la măgrunta lor măsură comună. Romanul pe care-l considera, într-o scrisoare către Hugo von Hofmannsthal (din iulie 1909) „ideal și constructiv“ nu este de fapt nici una nici alta. Roman burghez, al unei burghezii căreia îi place să-și închipuie după chipul și asemănarea ei viața „excepțiilor“, a principilor lumii acesteia. Ceea ce reprezintă el nu este urcușul spre „ideal“, ci coborîșul „aus der Hoheit ins Leben“ — din augusta în comuna viață a happy end-ului burghez. Cuvintele acestea fac parte din aceeași scrisoare către Hofmannsthal. Dar nici în acest sens nu trebuie mers prea departe. Căci *augustul,* chiar dacă a coborît în lume, rămîne august : „Circulă printre oameni, cunoscut și totuși străin, merge prin mulțime și parcă e înconjurat de un gol, își urmează drumul de unul singur și poartă pe umerii săi înguști povara augustității sale“.

3. Cu Goethe la Weimar

„O, trebuie să spun că să ajuți pe Lotte să coboare din trăsura lui Goethe, e un eveniment — cum să-l numesc oare ? E ceva demn de scris.“ Cu aceste cuvinte naiv-exaltate ale cinstitului Mager, chelnerul hotelului *La Elefant* din Weimar, rostite în timp ce o ajuta pe bătrîna doamnă Charlotte Kestner, născută Buff, să descindă din landoul cu poclitul ridicat, se încheie romanul închinat de Thomas Mann lui Goethe.

A scrie *Lotte la Weimar* însemna împlinirea unui vechi vis al autorului ei. Încă pe vremea cînd proiecta *Moartea la Veneția,* simțise ispita de a-l vedea pe marele weimarian desfășurîndu-se, în carne și oase imaginare, într-o ficțiune a sa. Goethe, erou al unei povestiri ! Ce

putea să-l atragă mai mult pe fiul burghezilor din Lübeck, care a descoperit — pe urma atîtor nordici atraşi de mirajul Sudului — Italia, decît chipul aceluia în care va vedea un „reprezentant prin excelenţă al epocii burgheze“, ce s-a desprins de rigorile lumii sale şi a avut revelaţia artelor pe pămîntul italian, *Diis sacra*. Ce putea să-l fascineze pe omul care de timpuriu a cunoscut ambiguitatea artei corupător-purificatoare, dacă nu chipul, numai umbre şi lumini misterioase, al demonic-augustului Goethe ?

Sînt ani grei, întenebraţi, cînd Thomas Mann, întrerupînd lucrul la tetralogia biblică (din care tocmai terminase volumul al treilea, *Iosif în Egipt*), începe să elaboreze acea *Goethe-Novelle*, rod al vechilor sale obsesii. Din Arosa, în exilul helvetic, îi scrie la 20 februarie 1937 Laviniei Mazzucchetti, prietena şi traducătoarea în italiană a operelor sale, că povestirea despre Lotte la Weimar face „progrese frumoase“. Vor trece însă aproape doi ani pînă cînd romancierul să poată avea o imagine de ansamblu a acestei nuvele care, crescînd între timp, devenise un roman. La 15 decembrie 1938, îi scrie lui Ferdinand Lion că lucrează la capitolul VII al cărţii, la acel nucleu central al compoziţiei în care ni se dezvăluie omul-titan în intimitate. Goethe se trezeşte, asistăm la aurora spiritului. Urmînd firul întortocheat al asociaţiilor goetheene, descoperim o constelaţie, un microcosm cu sori şi planete rotitoare. Şi, fireşte, multă pulbere preaomenească. Aşadar, Thomas Mann lucra la acel capitol, în timp ce norii se buluceau deasupra Europei, şi făcea o mărturisire amicului său, pe care nu mi-o pot reaminti fără să nu mă simt adînc mişcat : „savurez intimitatea, ca să nu spun *unio mystica*, o savoare de nedescris...“ Da, înţelegi prea bine desfătarea indicibilă a lui Thomas Mann în manevrarea cuvintelor, în stîrnirea duhurilor, a cuvintelor şi a duhurilor goetheene. Comunicarea intimă, uniunea lui Thomas Mann cu Goethe are într-însa ceva mult mai adînc decît aceea a ucenicului cu maestrul său, a epigonului cu modelul venerat. Este în această participare prin cuvîntul povestirii la destinul unui mare om al cuvîntului ceva din misterul, ce nu poate fi cuprins în cuvinte, al unei iubiri. Deşi nu cred

că poate fi obiect mai echivoc al unei iubiri decît tocmai Goethe.

Raporturile lui Thomas Mann cu Goethe ar merita să fie cercetate foarte de aproape. Căci obsesia goetheeană la autorul *Muntelui magic* este mult mai veche decît acel an 1921 cînd compune prima versiune a conferinței sale *Goethe și Tolstoi*. S-ar putea spune că relația are un fundal mitic. Dealtfel, însuși Thomas Mann ne oferă indicații în acest sens. Unele mărturisiri din scrisorile sale către savantul, specialist în mitologie și religii ale Antichității, Karl Kerényi, sînt revelatoare. La 6 decembrie 1938, în timp ce lucrează din plin la *Lotte*, îi scrie acestuia despre interesul pentru mitologic al lui Goethe, despre faptul că Wagner — pasionatul miturilor — iubea *Faust II* tocmai pentru țesătura sa mitologică. În alte scrisori, către același corespondent (care, în cercetările sale, se oprise asupra unui mecanism al trăirii mitice ca „repetiție", omul repetînd acte, gesturi, cuvinte ale unui model mitic, divin ori eroic), Thomas Mann remarcă o similaritate între elaborarea romanului despre Goethe cu tetralogia sa biblică, *Iosif și frații săi*. Ca și miturile biblice, viața lui Goethe, așa cum o vede el desfășurîndu-se, cuprinde o „repetiție". Apariția însăși a iubitei din tinerețe, „revenirea" Lottei, implică o asemenea repetiție a trăirilor. Iubirea pentru Marianne Willemer a bătrînului poet „repetă" dragostea tînărului jurist din Wetzlar pentru Lotte Buff. Dar putem distinge chiar la originea profundă a intenției de a-l reprezenta, de a-l re-aduce pe Goethe într-o carte, o asemenea voință mitică de a repeta. Goethe, pentru Thomas Mann, atunci cînd se apucă să-l *invoce* în cartea sa, este un spirit tutelar, un fel de demon binefăcător, un model mitologic de care Germania adînc tulburată a timpului său, și lumea toată, avea nevoie. S-ar putea spune că invocîndu-l ca pe un taumaturg, unindu-se în spirit cu el, Mann încearcă să conjure demonii răufăcători ai timpului. De fapt, în februarie 1939, speră să termine cartea înainte de începutul verii, pentru ca — îi scrie prietenei sale Agnes Meyer — „o ciudățenie germană de *gen nobil* să apară din nou în lume". Dar duhurile rele erau mai rapide : războiul izbucnise cînd

cartea apăru. Părea că nimic nu poate fi mai inactual în lume decît Goethe.

Dar ceea ce pare inactual într-o conjunctură poate să aibă o actualitate deasupra conjuncturilor. Thomas Mann, în privinţa aceasta, a înţeles prea bine că istoria în confruntarea ei cu mitul nu este întotdeauna triumfătoare. Dimpotrivă. Măreţia lui Goethe nu este aceea a personajului istoric. Sau, cum spune Mager, chelnerul amator de literatură al hotelului *La Elefant* : „La noi în Weimar nu găseşti căi largi, măreţia noastră rezidă în cele spirituale". Măreţie ? Ştim că Thomas Mann a înţeles, precum puţini, în acest secol, cît de unită e măreţia marilor maeştri cu mizeria. Grandoare şi mizerie a omului care îşi simte neîncetat asaltată şi îşi asaltează propria condiţie umană. În *Lotte la Weimar,* interlocutorii Charlottei Kestner — sosită la Weimar cu un pretext de ordin domestic, dar, de fapt, dorind să mai aibă o ultimă confruntare cu tînărul de altădată ce n-a reuşit să-i tulbure cuminţenia de fată mare, dar pe care l-a urmărit de departe ca pe o stea în ascensiune —, interlocutorii bătrînei doamne, sosită în vizită, îi vorbesc necontenit şi exclusiv despre Goethe. Despre personalitatea aceluia de care, într-un fel sau altul, cu toţii depind. Fostul secretar Reimer, domnişoara Adele Schopenhauer, August von Goethe, fiul poetului, oaspeţii la dineul „consilierului aulic", şi chelnerul Mager, şi tot oraşul adunat sub ferestrele hotelului *La Elefant* sau în lojile teatrului, toţi îi vorbesc despre Goethe. Vizita bătrînei doamne devine un pretext pentru confesiuni, pentru recriminări, ca şi pentru mărturisirea unor stranii ataşamente. Poetul a subjugat şi continuă să subjuge, în pofida resentimentelor pe care le stîrneşte, îndeosebi prin „răceala" sa. Răceală în care Thomas Mann şi-o recunoaşte pe a sa proprie. Şi demonii ironiei care circulă în subtextul scrisului său fac din multe pagini ale acestui roman un examen insidios al propriei sale conştiinţe, un act de autoacuzare, Dar, totodată, apărarea lui Goethe din *Lotte la Weimar* devine pentru autorul romanului o *apologia pro vita sua.* Thomas Mann se învinuieşte pe sine şi caută să se salveze în Goethe.

Ambiguă întreprindere. Dar tot romanul este plin de ambiguităţi generate, îndeosebi, de ironia povestitorului. Thomas Mann îl demonizează şi, totodată, îl desacralizează pe Goethe. Pentru el, acesta este o conjuncţie unică între un *humanum* şi un *sacrum*. Goethe în viziunea lui Thomas Mann, este un miracol al omenirii, un geniu binefăcător, ceea ce nu exclude remarca (nu o dată făcută în cuprinsul povestirii) că, în acelaşi timp, el este pentru cei din jurul său : „ein öffentliches Unglück" — o nenorocire publică. O nenorocire ? Nu tocmai fără nici un echivoc, cum pare să exprime cuvîntul. Prezenţa lui Goethe înseamnă constrîngere a culturii, constrîngere pe care vrînd-nevrînd un ales al spiritului o impune oamenilor. Goethe îi spune, în interpretarea lui Thomas Mann, fiului său August : „Cînd am să mor, au să spună toţi uf ! şi au să înceapă să se exprime ca nişte porci". Aşadar, prezenţa lui Goethe (fizică şi spirituală, deopotrivă) înseamnă ordine, autoritate a cugetului înalt. Dar ordinea aceasta ascunde cîte dezordini ale firii rebele ! Cîţi demoni agitîndu-se în umbră sub chipul de olimpiană seninătate. Cîte măşti şi simulacre, sau — mai exact — cîte persoane (în sensul etimologic al cuvîntului, cuprinzînd şi chipul şi masca) în aceeaşi personalitate în continuă metamorfoză. Iată ce-l pune Thomas Mann pe Goethe să-i mărturisească Charlottei, în real-ireala lor ultimă întrevedere, în întunericul landoului : „Află că metamorfoza e tot ce-i mai adînc şi mai scump în prietenul tău, e marea lui speranţă şi — adînca lui dorinţă — joc al prefacerilor, chip schimbător, în care moşneagul devine tînăr şi tînărul devine adolescent, chip omenesc, pur şi simplu, în care trăsăturile vîrstelor se schimbă, tinereţea iese în chip magic din bătrîneţe. De aceea mi-a plăcut, mi-a plăcut, n-ai nici o grijă, că te-ai gîndit să vii la mine, împodobindu-ţi vîrsta cu semnele tinereţii. Asta înseamnă unitate, iubito, continua trecere din una în alta, autoschimbare, transformarea lucrurilor, unitate este şi felul cum viaţa ia cînd o înfăţişare materială, cînd una morală, şi cum trecutul se transformă în prezent, acesta se răsfrînge în trecut sau prefigurează viitorul de care şi trecutul şi prezentul sînt spiritualiceşte pline. Postsimţire, presimţire — simţirea e totul. Să deschidem

larg ochii şi să îmbrăţişăm cu privirea unitatea lumii, — să-i deschidem larg cu seninătate şi cu pricepere." Oricît te-ai opune, nu te poţi sustrage farmecului insidios al acestei voci, vorbind în umbră. Thomas Mann la Weimar a deprins inflexiunile seducător-înţelepte ale verbului goethean.

Acest verb cucereşte mai mult decît convinge. Dar nu este oare acesta rostul oricărei arte ? Thomas Mann socotea că arta sa are meritul suprem de a fi senină. „Şi surîsul augurilor se potriveşte cu ştrengăria parodistă a artei care dă cele mai impertinente lucruri într-o formă gravă, iar lucrurile grave într-un ton glumeţ..." În *Lotte la Weimar*, cuvintele acestea sînt rostite de Goethe.

4. O existenţă reprezentativă

O mare operă are întotdeauna o viaţă ascunsă în temelii. Doar atît că în ce priveşte această *„viaţă"*, ceea ce este de spus nu e niciodată univoc. Viaţa poate fi, şi este uneori, a „autorului", dar poate fi, şi este, adesea, a „altuia". Şi-apoi, ce înseamnă „ascunsă" ? Situaţia nu este nici în această privinţă simplă. Din existenţa noastră, ca şi din aceea a unui iceberg, doar o şesime dacă se află deasupra valurilor. Ceea ce e ascuns, e îngropat cu bună ştiinţă sau tăinuit fără voie. E ascuns ceea ce refuzăm, ceea ce ucidem în noi, ceea ce a căzut pradă diverselor mortificări. Antipatetismul discursiv al epocii noastre nu ne mai permite să vorbim despre sacrificiile obligatorii în procesul creaţiei. Nu ne mai vine să vorbim nici măcar despre „creaţie". Dar, sub o formă sau alta, jertfa sîngeroasă arhaică se continuă. Complexul Manole — a sacrifica pe alţii, a te sacrifica pe tine — e, totuşi, parte integrantă, necesară, a procesului creator.

Thomas Mann s-a considerat pe sine ultimul — sau unul din ultimii reprezentanţi ai culturii burgheze. A purta conştiinţa „celui din urmă" nu e o povară de dispreţuit. Într-un fel, această conştiinţă este o obligaţie : aceea a însumării, a repetiţiei interogatoare, dar, totodată, şi a rupturii. Lupta de ariergardă este sîngeroasă, disperată, şi de o supremă nobleţe. Şi-apoi, mai rămîne

obligaţia cultică a îngropării morţilor. Thomas Mann avea într-însul ceva dintr-un demn gropar, foarte conştient de solemnitatea demnităţii sale înalt reprezentative. Prezenţa morţii în spaţiul său imaginar este atît de firească încît am putea spune, fără vreo intenţie de paradox, că din moarte se întrupează ficţiunea sa.

E timpul (acum cînd se vor publica jurnalele sale, cînd corespondenţa, în bună parte, ne stă în faţă) să încercăm să dezgropăm acea parte inevitabil îngropată a „vieţii ascunse" la temelia operei. Examen întreprins nu o dată. În vasta bibliografie din jurul lui Thomas Mann nu găseşti însă decît prea puţine explorări întreprinse cu instrumentele unei psihocritici moderne. Orice s-ar spune, marele artist trece printr-o eclipsă, ce se va risipi însă cînd resentimentele unei epoci revolute se vor stinge şi cînd pseudoavangardele epocii noastre, care îl dispreţuiesc cu o deşartă superbie, pe *atît de artistul* Thomas Mann, vor pieri în acele *Sackgasse,* în înfundăturile cărora le sînt sortite.

Nimic din imensul plictis pe care îl degajă „textele" unor pseudo-novatori din conventiculele literare, în paginile, în orice pagină scrisă de Thomas Mann. Cît de pasionant poate fi cuvîntul unui om eminamente *cuvîntător,* deloc aventurier al faptei, o dovedeşte lectura corespondenţei. Cele trei volume adunate de Erika Mann constituie o selecţie care te face să regreţi mult mai bogata culegere a unui epistolarium Thomas Mann, neexpurgată prin sentimentele filiale şi resentimentele partizane ale fiicei sale. Dar, oricum, volumele se pot citi cu încîntare, stîrnind voluptăţi intelectuale, incitînd la meditaţie. Ultimul mare epistolarium al unui om de litere modern, citit cu ochii care-au văzut abolirea cetăţii moderne a literelor, ce melancolic-zgîndăritoare experienţă.

Citesc în jurnalul meu din august 1955, nu fără o umbră de asemenea melancolie : „Pe plaja de la Bordei am aflat la un interval de cîteva minute între ele, vestea morţii lui Thomas Mann şi aceea a atacului de hemiplegie suferit de Arghezi. A. Kittner a auzit anunţîndu-se la radio, noaptea trecută, moartea lui Mann. Iar Comarnescu, sosind chiar atunci, ne spuse că Arghezi e pe

moarte, a fost internat la spitalul Elias, e paralizat și nu vede cu un ochi." Urma apoi un lung panegiric al scriitorului german, o judecată a sa proiectată în jurul ideii *alegerii*. „Astăzi, cînd cariera pămînteană a lui Thomas Mann se încheie glorios, cînd flebita care-i curmă zilele îl surprinde în plină vigoare deși la o vîrstă aproape patriarhală, mă întreb dacă acest mare scriitor al veacului a fost și un mare ales".

Azi, recitind corespondența lui Thomas Mann, îmi vine mai puțin să vorbesc despre un *ales* (nici atunci, în '55, nu decideam, ci-l lăsam să penduleze între condiția alesului și a refuzatului, căci încheiam însemnările din jurnal astfel : „Procesul lui Thomas Mann început de curînd în sferele înalte — in oberen Kreisen — continuă"). Azi prefer să vorbesc despre condiția sa ca un *clovn* de geniu. Nimic detractor în acest apelativ. Pietatea mea ferventă pentru scrisul lui Thomas Mann a rămas neștirbită. Dar el însuși, cred, n-ar fi refuzat acest titlu. Sînt convins că patentele derizorii de noblețe ale saltimbancului îi ședeau mai bine decît hlamida olimpianului preareprezentativ.

Că a fost *reprezentativ* (că a vrut și a reușit să fie, că a avut o asemenea chemare), cine ar nega-o ? Cît de tînăr era încă în 1903 cînd îi scria lui Walter Opitz : artistul duce o existență *simbolică,* reprezentativă „ein represäntatives Dasein") asemenea unui principe („ähnlich eines Fürsten"). Asupra acestui caracter reprezentativ-princiar (nu aristocratic !) va reveni nu o dată în scrisorile sale. Astfel, într-o frumoasă epistolă către Hilde Distel : „Artistul e înrudit cu principii, întrucît duce, ca și ei, o existență *reprezentativă.* Ceea ce e eticheta pentru prinți, e pentru artist înalta îndatorire a formei. Artistul, așa cum îl știu eu, nu e niciodată omul care se poate arăta oricum, la întîmplare. El are nevoie de cumpănire în pasiune, de idealizare în autozugrăvire, într-un cuvînt, de artă. Arta e slăbiciunea omenească." Chiar și logodnicei sale — Katjei — îi scrie despre acest destin „princiar". Dar *a reprezenta* înseamnă a te masca, a te travesti, a juca. Departe de a fi o existență univocă, existența artistului e ambiguă. Persoana sa este totodată personalitate autentică și mască. Destinul *ales* de Thomas

Mann (sau acela al *alegerii* sale ?) este al clovnului — patetic și ironic, mincinos și adevărat — expunîndu-se, deși știe că nu se poate „arăta" așa cum e, mergînd pe sîrmă și sfidînd golul, o existență identică cu goetheeana „glumă foarte serioasă". Om al echilibrului ? Mai curînd al echilibristicii, pendulînd între două prăpastii egal atrăgătoare.

Da, „Sorgenkind" — copil dătător de griji — al vieții. Omul pe care Thomas Mann îl ascunde și îl revelează era o paiață (nu e *Bajazzo* una din primele istorisiri ale prozatorului, după cum Felix Krull, escrocul din ultimul său roman, e în fond un iscusit actor al vieții ?). Într-o scrisoare către Hans Mayer se dezvăluie pe sine ca un umorist („mă simt în primul rînd un umorist, și nu mi-e nimic mai pe plac decît să-i fac pe oameni să rîdă"). Despre Iosif, tetralogia sa biblică scrie că e înainte de toate un epos umoristic.

Paiața — ca arhetip mitic — plînge și rîde totodată ; e adulată și neiubită : aplaudată și disprețuită. Nu era lesnicioasă calea destinului alegerii lui Thomas Mann, cu toate că din epistole pare să fie, în cele din urmă, un Iov căruia totul i s-a dăruit cu vîrf și îndesat.

LUMINI ȘI UMBRE FAULKNERIENE

1. Agonia și resurecția luminii

Mă înscriu printre „martorii angajați“ ai romanelor lui William Faulkner. Nu poți citi cu adevărat cărțile acestui scriitor altfel decît adoptînd poziția mărturisitorului. Obișnuita lectură-participare, posibilă și ea, firește, este împiedicată la tot pasul chiar de autor. Cît despre o lectură presupus critică, simplistă, așa cum nu o dată a fost practicată chiar de critici de meserie, aceasta este prea trivială pentru ca rezultatele ei să merite a fi judecate. Printre acestea din urmă amintim caricaturala prezentare a romanului *Light in August,* în volumul lui Harry Hartwick referitor la proza americană de ficțiune, *The Foreground of American Fiction;* „*Light in August* povestește castrarea eroului, un mulatru pe nume Joe Christmas care, pentru a isprăvi o legătură murdară cu o albă cvadragenară, o asasinează“. Într-adevăr, și aceasta poate să însemne o perspectivă asupra romanului.

Cu puține excepții, critica americană a lui Faulkner te dezamăgește, chiar dacă nu te scandalizează, precum această frază prin care se minimalizează unul dintre cele mai mari romane ale secolului și, poate, ale tuturor secolelor. Dar nici critica europeană — îndeosebi cea franceză — deși mult mai subtilă, nu a ajuns să asimileze critic, fie și numai pentru epoca noastră, opera aceasta. Astfel, printre numeroasele erezii care, lansate de Sar-

tre, au devenit articole dogmatice pentru o bună parte din inteligentsia postbelică occidentală este și aceea a temporalității ca plan esențial al metafizicii faulkneriene. „Sare în ochi — spunea Sartre — că metafizica lui Faulkner este o metafizică a timpului. Nefericirea omului este de a fi temporal."

Operînd ca întotdeauna prin reducții care se voiau fenomenologice, și care nu erau adesea decît simple prejudecăți, filosoful parizian simplifica la extrem — aproape la fel cu Hary Hartwick în vulgarizatoarea prezentare amintită — structura unui univers romanesc. Desigur, este ușor de observat procedeul constituirii *à rebours* a axei temporale, a fluxului epic din romanele lui Faulkner. Sînt, apoi, atîtea referiri în corpul acestor romane la timp în general, la trecut în special, la faptul că „prezentul nu este, ci devine", și la alte asemenea puncte ce țin de ordinea temporală, dar care nu implică existența unei specifice metafizici a timpului.

În *Lumină de august* ne întoarcem în trecut și asistăm la acele evenimente determinante pentru destinul lui Joe Christmas a căror povară o va purta toată viața. Dar aceasta nu înseamnă că sursa nefericirilor umane ar fi în temporalitatea existenței. „Un om este suma propriilor sale nefericiri", afirmă Faulkner, și adaugă : „S-ar putea crede că nefericirea va sfîrși prin a se plictisi într-o zi, dar atunci, timpul însuși va deveni sursa nefericirilor". *Atunci...* ! A ajuns oare cineva la limita nefericirilor sale ! Sartre dă exemplul gestului (căruia îi conferă o valoare simbolică) al lui Quentin, personaj în *The Sound and the Fury,* care își sparge ceasul. Vrea el să ajungă la un timp fără ceas ? Francezul Sartre îl vede în fond pe americanul Faulkner prin prisma bergsonian-proustiană (mai curînd decît heideggeriană). Cum pe drept observă Richard Chase (în *The American Novel and its tradition),* lucrurile sînt perceptibile, în *Lumină de august,* mai degrabă spațial decît temporal. Cu excepția reverendului Hightower, căruia o anume fixație în timp îi ruinează existența, nici unul din eroi nu pare să aibă o experiență temporală particulară. Remarcăm, din contră, la cei mai mulți o tendință spre evadare din temporal. Lena Grove,

fata-mamă, traversează cartea cu calmul intemporal al zeităților. Ea pare să poarte cu sine eternitatea, trăind într-un prezent continuu. Iar în ce privește factura narațiunii, Faulkner nu se slujește în acest roman de o expresie cinematică, ci de o artă — am putea spune — picturală. Richard Chase vorbește chiar de arta statutară, amintind anume descrieri, ca ale unui vagon trecînd încet printr-un peisaj, ori asemenea unei frize ce se desfășoară *au ralenti* în fața privirilor, ori pe Lena Grove și Hightower prezentați într-o încremenire de statuie.

Dealtfel, timpurile în care trăiesc acești eroi sînt diverse. Și suferința lor nu rezidă în temporalitatea lor, ci tocmai în *diversitatea* lor, în faptul că — asemenea unor monade — sînt silite să se rotească prinse într-un angrenaj fatal, care le depășește infinit. Drama, ca să nu spunem tragedia, faulkneriană este aceea a *alterității*. Dramă ce nu e insurmontabilă. Numai rare făpturi trăiesc acea totală alienare pe care o cunoaște întunecatul erou blestemat, Joe Christmas. Dar toți, fie și numai o clipă, un timp, parțial, trec prin experiența însingurării existențiale, mai gravă decît orice singurătate. Chiar și luminoasa Lena Grove, cea care-și poartă, cu o seninătate de vacă sfîntă, sarcina, pe drumul care o poartă din Alabama în Mississipi și Tennessee, ajutată de toți cei pe care-i întîlnește în cale, sprijinindu-se pe uriașa forță fragilă a maternității ei viitoare, chiar și ea este, de fapt, o ultragiată, o ființă fără sălaș (in extremis, un fel de Marie călătorind cu pruncul alături de un Iosif blajin și bovin). Și ea cunoaște însingurarea, fie și numai pentru o clipă, aceea în care văzîndu-se cu un prunc în pîntec se decide să pornească în căutarea tatălui dispărut. Dar adevărații insingurați în acest roman, sînt fostul pastor Hightower și mai ales Joe Christmas. Ceilalți : miss Burden, bătrîna domnișoară, descendentă a unei distinse familii din Noua Anglie care trăiește de o viață în Jefferson continuînd să fie socotită o străină și fiind urîtă ca atare ca o „negrolover" ; Byron Bunch care lucrează ca un rob conștiincios, tăcut și încăpățînat toată săptămîna pentru ca să facă două lungi drumuri nocturne, de două ori treizeci de mile călare, pentru ca să petreacă

duminica dirijind corul într-o biserică de țară, o slujbă ce durează toată ziua ; Doc Hines care are fobia erotismului ; Peter Grimm, tînărul ex-combatant sadic dornic de a se impune comunității, cel care organizează linșajul lui Joe și îl ucide mutilîndu-l oribil, toate aceste făpturi de carne și patimă, ca și alții din jurul lor, se caută unii pe alții, încearcă să iasă din cercul unei solitudini esențiale, adevărată condamnare sau blestem, prin răul sau, mai rar, binele pe care-l fac semenilor lor. Chiar și crima, violența extremă este pentru ei un mod de a comunica.

Lucru evident, îndeosebi în existența răvășită a lui Joe Christmas. Acesta nu este cum s-a propus uneori o figură de victimă cristică. Numele, vîrsta (treizeci și trei de ani cînd ucide și e ucis), ca și alte elemente, au fost exploatate în acest sens. El este, de fapt, un *pharmakos*, un țap ispășitor. Specia literară de care ține — pe planul expresiei artistice — figura sa este aceea a ironiei tragice. El nu este nici vinovat, nici nevinovat, ca victima tragică a propriei sale naturi. El este vinovat și nevinovat ca purtător al vinovățiilor unei lumi. Suferința sa, faptul că este un om împărțit, sfîșiat de tragice ambivalențe, îl apropie de unii eroi ai miturilor ironice, mai curînd decît de eroii tragici. El poate fi situat, literar, în seria eroilor damnați ai prozei americane, eroii lui Brockden Brown, Melville, Hawthorne, dar și, cum arată Chase, a personajelor postromantice, conradiene.

Dacă Joe Christmas nu este un erou cristic, dacă lipsește un simbolism al crucii, al jertfei redemptoare, în acest roman, nu e mai puțin adevărat că în fața acestui *pharmakos,* a lui Joe, purtătorul culpei care nu se purifică, nici nu se mîntuie prin moarte (decît, poate *de viață !*), în fața bărbatului blestemat se ridică figura purtătoare de binecuvîntare a femeii însărcinate, a feteimamă, Lena Grove. O gravitate mitică, o lentoare rituală caracterizează chipul și gestica acesteia. Armonia ei interioară, în ciuda stării ei, liniștea inconștientă a marilor fenomene ale naturii, este flagrant opusă agitației lui Joe, ca și a celorlalți. S-ar putea vorbi despre o opoziție fundamentală între liniștea sigură de sine a femeii și ne-

liniştea bărbatului ca despre o opoziţie ontică. Nimic din „sartriana" metafizică a temporalului în această dualitate a polilor furtunii şi calmului existenţial. Lena Grove aparţine unui alt cerc al existenţei decît acela al eros-ului. În viziunea faulkneriană, foarte marcată de puritanismul strămoşilor, sexul este damnare. Femeia, ca reprezentanta sexului ispititor, are, după Faulkner, un „instinct al disimulării". Ea este „infailibilă în conceperea răului". Iniţierea erotică prin femeie este, în perspectiva aceasta sudist-puritană, o cădere, actul sexual se identifică cu *nausea*. Lena Grove nu face parte însă din cercul erotic, infernal, al existenţei, ci din acela al fecundităţii. De aici seninătatea ei.

O lume care nu este doar a timpului, „a zgomotului şi a furiei", ci şi a liniştei şi a eternităţii. Desigur, *Light in August* este o carte plină de sumbre pagini violente. În acel Jefferson al lui Faulkner „urmaşii unora şi altora aveau relaţiile lor cu strigoii fiecărora şi între ei stătea spectrul sîngelui vărsat odinioară şi vechea oroare şi furia şi teama". Dar mai este şi ceva din certitudinea calmă a aceluia care a rostit cuvintele : „Cred că omul nu va dăinui doar : el va învinge". Apocalipsa luminii este agonia şi resurecţia luminii.

2. Încrederea în Faulkner

Nu cunosc în secolul nostru un alt scriitor care să-mi ofere, cu fiecare carte, cu fiecare pagină a sa, o mai puternică infuzie de *încredere* decît Faulkner. Încredere în ce ? În adevărul celor rostite de el, în onoarea gestului de a aşterne cuvinte pe o hîrtie străduindu-te să faci aceasta cît mai bine. Încredere, apoi, în vrednicia omului, în capacitatea sa nu numai de a dura, ci de a învinge. Ba chiar, în acest veac în care tragicul pare abolit într-o literatură ce nu se mai poate ridica pînă la el, în care epopeea pare demult relegată într-un magazin al antichităţilor desuete, dobîndeşti, citindu-l pe Faulkner, o încredere în perenitatea valorilor, într-o resurecţie oricînd posibilă a tragediei, ca şi a epopeii.

Faulkner avea, fără îndoială, simțul marilor întreprinderi umane. Aceasta, înainte de toate. în sensul că el însuși, proiectînd și construind o lume a sa, a întreprins cu încăpățînată răbdare, un asemenea *magnum opus*. Dar el dovedește că avea acest simț al întreprinderilor dificile și prin modul în care își *încarcă*, își *obligă* făpturile sale, prin felul în care le supune la cele mai felurite *încercări*. Eroul nu alege calea de minoră rezistență, ci, dimpotrivă, își rostogolește obstacole în cale. Faulkner nu și-a croit căi comode și nu le-a făcut personajelor sale viața ușoară. De aceea, simți deasupra continentului său planînd atmosfera densă a destinului. Fumul gros al hecatombelor se ridică spre un cer închis, căci abundă în lumea sa jertfele despre care nu știe nimeni dacă sînt primite, fără decît numai cel adeseori pomenit, dar care nicicînd nu pomenește nimic și pe nimeni. Nu se respiră lesne în comitatul Yoknapatawpha. Dar nu numai cu aer trăiește omul.

În orice caz, oamenii lui Faulkner. Pînă și cel mai umil, mai vîrît cu botul în țărînă, scurmînd ca jivinele după hrană, trădează duhul. Desigur, sînt — era să spun telurici, dar trebuie să mă opresc, căci cuvîntul acesta este prea abstract-select pentru ei — sînt oameni ai pămîntului, cu tot ce ține de acest pămînt : humă răsturnată de fierul plugului, și gloduri, nisipuri mișcătoare, ape care tîrăsc totul din cale, și pietre statornice, și tot buruienișul gata să crească pe gunoaie și pe morminte. Dar sînt străbătuți — chiar și cei mai obtuzi, mai opaci, mai lutoși dintre ei — de un duh care îi tulbură, îi frămîntă, nu le dă pace. Omul nu trebuie să cunoască pacea pietrei și a țărînei decît atunci cînd se preschimbă în ea. Și poate nici atunci.

În orice caz, oamenii lui Faulkner n-o cunosc. Iat-o pe Addie, nevasta lui Anse, mama lui Cash, și a lui Darl, și a lui Jewel, și a lui Dewey Dell și a lui Vardamann. Ea moare. Să înțelegem acest cuvînt în cele două sensuri pe care le implică, pe care limba noastră nu le despică folosind două formațiuni lingvistice, pe care limba lui Bossuet, în schimb, le are atunci cînd predicatorul vorbind în panegiricul unei înalte Doamne spunea : „Madame se meurt, Madame est morte“. Așadar, Addie este

pe cale de a muri, Addie a murit. Pace ei? Aşa spune fratele Whitfield, folosind formula consacrată: „odihnească-se în pace osemintele ei". Iar cît priveşte familia moartei, tot fratele este cel care spune: „Dumnezeu să se îndure de această casă". Dar nici muribunda, nici moarta, nici casa ei nu cunosc pacea dorită (pe care nici fratele Whitfield, cu care Addie avusese odinioară un scurt intermezzo pasional, n-o cunoaşte). Addie a cerut ca, după moarte, leşul ei să fie dus la Jefferson şi îngropat în cimitrul oraşului ei de baştină.

Şi astfel începe epopeea. Căci *As I lay dying* are cel puţin alura, mişcarea interioară a unei epopei. Nu pornise cea mai de seamă epopee a culturii occidentale de la intenţia de a aduce înapoi, la casa ei, o femeie vie? De astă dată este vorba de o femeie moartă care trebuie dusă înapoi, în „casa" părinţilor ei. Lupta nu angajează popoare, ci o familie, nu durează zece ani, ci numai nouă zile. Dar în nouă zile de peregrinări, de peripeţii se pot petrece, *mutatis mutandis,* tot atîtea catastrofe cît în cei zece ani ai *Iliadei.*

Epopeea presupune angajarea într-o întreprindere ce trebuie dusă, în pofida tuturor, la bun sfîrşit. Gesta familiei Bundren este o asemenea întreprindere aventuroasă. Căci totul şi, înainte de toate, forţele naturii se opun oamenilor angajaţi în acea aventură. Ploaie torenţială, pod luat de ape, trecerea rîului prin vad, buştean care năvăleşte asupra căruţei, catîri morţi... Familia transportă cadavrul cu eforturi ce par altora demenţiale, răspîndind în jur pestilenţă, făcînd victime. Purtînd parcă un blestem, urmăriţi de o sumbră fatalitate, membrii familiei sînt, fiecare în parte şi cu toţi împreună, loviţi în timpul cumplitei încercări: unul îşi va pierde probabil piciorul, altul îşi pierde calul pentru care a muncit cu sudori de sînge, altul îşi pierde minţile şi este internat într-un ospiciu pentru a evita o altă închisoare. Fata e batjocorită şi copilul pare atins de o rătăcire bolnavă a fanteziei. Dar voinţa moartei este respectată. Nimic nu e prea greu ori imposibil. Trupul este îngropat în pămîntul la care rîvnise femeia. Că în patosul acestei epopei se strecoară, insidios, grotescul, cine ar contesta-o?

Că eroii sînt mult prea greoi, prea grosolani, prea triviali pentru a purta acest nume poate să fie adevărat. Fapta lor are, însă, o incontestabilă demnitate. Deși ce transportă? Un cadavru împuțit care răscolește de scîrbă măruntaiele oamenilor din jur. A doua zi după ce căruța cu cai a lui Bundren trece prin Mottson, duhoarea mai plutește parcă prin aer. Dar cei care o cară pe Addie îi dau înainte, Cash, dulgherul, îi făcuse racla, trăgînd cu rindeaua sub fereastra femeii care trăgea să moară și care se mai ridica din cînd în cînd pentru ca să supravegheze mersul lucrării. Căci asta îi dădea „tărie și alinare". Iar Anse, bărbatul și tatăl, îi mînă înainte, el omul stării pe loc, căci „i-a făgăduit" ei, și ea, moarta, „se bazează pe asta". Iar Jewel care a desțelenit patruzeci de acri de pămînt nou pentru ca să dobîndească un căluț din Texas, îl dă ca să poată continua drumul. Și cu toții o veghează timp de nouă zile, vreme rituală, și o apără trecînd-o prin apă, și prin foc, și prin văzduh, în pămînt.

Dar epopeea aceasta este, totodată, un *puzzle* al conștiințelor. Faulkner a construit cartea sa ca pe un oratoriu pe mai multe voci. Dacă paragrafele sau capitolele cărții corespund celor vreo cincisprezece personaje-voci, acestea nu sînt identice cu tot atîtea conștiințe. Vocile naratoare se succed tot ca într-un ritual, preluînd povestirea, schimbînd perspectiva, complementare unele altora, antagonice uneori. S-a spus totul sau aproape totul, cu privire la monologul interior faulknerian, la modul în care vocile *își* vorbesc în timp ce *ne* vorbesc. Dar cred că, în cazul vocilor, din *As I lay dying*, s-ar putea vorbi despre altceva decît monologul interior. În orice caz, în spusele succesive ale eroilor-naratori nu găsești doar planul obiectiv al faptelor narate direct, al dialogurilor relatate la care se adaugă planul subiectiv al reflectării faptelor și vorbelor în conștiință, ci și un plan transcendental (în sensul fenomenologic, nu metafizic al cuvîntului). Firește, Faulkner nu practică o descriere fenomenologică a conștiinței (tentativa unor „noi romancieri" din zilele noastre). Perspectivismul „vocilor" naratoare poate fi considerat o nouă convenție literară, înlocuind-o pe aceea a unicei voci a Naratorului (obiectiv sau su-

biectiv) privilegiat. Convenție, căci și ea se întemeiază pe o iluzie : aceea a unor povestitori care istorisesc unor ascultători nevăzuți. Ești mai aproape de adevăr atunci cînd îți închipui că acești purtători de voci sînt un fel de *dramatis personae,* sau — revenind la formula amintită a oratorului narativ — niște corifei înșiruiți, împletindu-și vocile, juxtapunînd și suprapunînd partiturile. Să nu ne închipuim însă că povestitorul Faulkner, *primum movens* al acestui mecanism epic, este cu totul absent. Cui altcuiva să-i atribuim în partitura unora din vocile sale, intervenții ca aceasta, mult prea rafinată pentru un fiu de fermier mai degrabă sărac din colinele Yoknapatawpha-ei, fie el și trăznit : „Taica se uită la el, cu obrazul șiroind liniștit. E, de parcă peste chipul cioplit de un caricaturist *sauvage,* ar curge, cumplită, parodia îndoielii totale". Dar ceea ce un Faulkner poate să-și permită oricînd este să schimbe necontenit registrele, convențiile, să le calce în voie — chiar și pe ale sale —, fără să trișeze vreodată. Tot ce spunem în legătură cu vocile sale, cu monologul interior și cu alte abțibilduri tehnice ale prozei sale sînt futilități pe lîngă abisul care se cască parcă la tot pasul în această proză. Addie pe care o ascultăm grăindu-ne, în timp ce ai săi o cară spre groapa îndepărtată spune : „Ea s-a rugat pentru mine, fiindcă mă credea oarbă la păcat, dorea ca și eu să îngenunchez și să mă rog, fiindcă pentru lumea în ochii căreia păcatul este doar o chestiune de cuvinte, izbăvirea, de asemenea, nu este nimic altceva decît cuvinte".

Azi cînd pentru prea mulți literatura nu este nimic altceva decît cuvinte, o chestiune de cuvinte, lecția lui Faulkner este mai mult decît un avertisment. Citindu-l, te umple *încrederea* în cuvintele lui — chiar și atunci cînd par incoerente, cînd sînt ambigue, echivoce, cînd tragicul tărîm la care se referă revelează un chip rînjind burlesc, cînd epopeea femeii strămutate în pămîntul ei, cu prețul sîngelui alor săi, se încheie cu cuvintele bărbatului care-și prezintă „ticăloșit și mîndru" noua nevastă —, îți întărește, zic, încrederea în meșteșugul scrisului.

Şi, în cele din urmă, în orice meşteşug, inclusiv în acela de a fi om. Să nu uităm, deci — vorba lui Cash, fiul dulgher al moartei — „dreapta învăţătură din bătrîni care zice să baţi cuiele ca lumea şi să făţuieşti muchiile bine, totdeauna, ca şi cum pentru propriul tău folos şi-nlesnire le-ai face".

3. O frază despre Faulkner

Ordinea latină, un anumit simţ al ordinii, poate înnăscut (deşi cine mai ştie căile obscure pe care a peregrinat sîngele?), mai curînd deprins (dar unde, la şcoală, din preapuţinele lecţii ale grămăticilor şi logicienilor?) te îndeamnă să cauţi *centrul* operelor pe care le cercetezi, un fel de punct interior privilegiat în care aşezîndu-te în mod ideal, şi din care privind, să poţi cuprinde lucrarea întreagă cu privirea, idee critică (dacă poate fi numită astfel), prea puţin critică, de fapt, pentru a merita să se numească „idee", mai mult cvasimistică năzuinţă de a te uni cu opera în interioritatea presupusă, după o imersiune în care treci prin imposibila încercare a lepădării de tine însuţi, o asemenea nevoie de a reface o ordine bănuită, prin viziunea critică, devine de-a dreptul imperioasă atunci cînd spiritul tău, mai puţin disciplinat, cît triturat, macerat, malaxat — asemenea unui aluat bine frămîntat cu nu puţină drojdie — ajunge în preajma unei opere precum aceea a lui Faulkner, care ignoră, ce zic, sfidează orice arhitectonică a dimensiunilor bine echilibrate între ele, deci şi a centrelor de greutate, în care nu poţi să înaintezi, străbătînd culuoare, urcînd scări, deschizînd uşi închise, fără să observi că le-ai mai străbătut, urcat, deschis, şi că, aşadar, te învîrţi într-un cerc păcătos incapabil să te apropii de centrul rîvnit, un cerc cu atît mai păcătos cu cît locurile bătute şi străbătute iarăşi sînt mereu aceleaşi şi totuşi nu sînt chiar aceleaşi, ceea ce te tulbură nespus şi te face să te simţi uneori rătăcit, pierdut, într-o monstruoasă pădure de cuvinte, sentiment chinuitor, sufocant, dulce tortură morală, esenţiala voluptate, poate, pe care ţi-o oferă căr-

ţile americanului acesta, voluptate şi provocare pentru europeanul care eşti, şi care crezi că — după ce i-ai urmat, în iad şi în cer şi pe pămînt, pe Ulise, pe David, pe Dante, ori făpturile lui Dostoievski, nemaisocotind propriile tale drumuri prin aceste tărîmuri — ai ajuns să vezi, să ştii unde duce orice cale, încă înainte de a fi purces la drum, şi care descoperi cu stupoare, cu iritare, dar şi cu încîntarea pe care numai adevăratele, rarele revelaţii le prilejuiesc, că sînt încă multe şi tainice ungherele în care n-a pătruns filosofia ta, şi în care, poate, minţi mai puţin înarmate au izbutit să pătrundă, cum ar fi cugetul, sau ceea ce ţine locul cugetului, unei femei sau unui copil, sau mintea plină de incoerenţe, de criptofilosofeme a unui nobil decăzut, de provincie, din Sudul acela american, care n-a putut uita în aşa măsură şi ierta jignirea din timpul războiului de secesiune încît după ce demult, de cincizeci de ani şi mai bine, focul bivuacurilor nordiste se stinseseră, şi s-au aprins altele, mondiale, el a preferat să se înroleze în aviaţia britanică mai curînd decît în aceea a Statelor biruitoare în lupta secesionistă, ceea ce dovedea, fără îndoială, consecvenţa umană a unui caracter, dar şi încăpăţînarea în neschimbare a unui animal (căci numai dobitoacele rămîn total fidele rînduielii firii lor), precum şi faptul — mai adînc semnificativ decît toate — că pentru el Sudul era altceva şi mai mult decît un loc ca toate celelalte în care locuiesc şi din care se mută oamenii într-un veşnic Dincolo, era un fel de loc al încercărilor, în care se deschid guri de umbră ce duc în hăul de jos ori scări de lumină ce duc în hăul de sus, şi, mai mult chiar decît atît, un fel de loc fără loc (căci ce altă semnificaţie poate avea fictivul comitat Yoknapatawpha al cărui singur stăpîn şi proprietar era), un loc ce nu-şi are locul decît în credinţa, în iubirea, în speranţa, în disperarea, în ura şi în scepticismul unui om, căci — asemenea lui Nietzsche faţă cu odios-iubita sa Germanie — acest om a nutrit faţă de Sudul său toate propensiunile contrare şi contradictorii pe care le poate nutri o fiinţă ambivalentă, şi care cuvîntător fiind (chiar dacă-i plăcea să se numească pe sine plugar tăcut), a mutat nelocul acestei pasiuni unice

și îndoite în nelocul mai plin încă de contradicții, de ambiguități, al cuvintelor, dînd Sudului chipul propriei sale retorici apărătoare uneori, acuzatoare mai des, interogative, inchizitive totdeauna, căci, încă o dată, Sudul său nu era un loc ci căutarea unui loc, a unui loc în care bărbatul vrea să devină tatăl unui șir neîntrerupt de fii și în care fiii pier, căci se omoară sau îi omoară el, cu o putere dincolo de voie, cu însăși puterea unei legi obscure în fața căreia nu sînt vinovați, nici nevinovați, lege în arcanele misterioase ale căreia cine să ne introducă, după însăși spusa scriitorului, dacă nu o femeie sau un copil, o fată bătrînă nenuntită ori un tînăr preasimțitor, condamnat la o moarte timpurie — precum în *Absalom, Absalom!* —, lege promulgată de un Jehova gelos și sadic, impusă ca o cumplită fatalitate, ori proiectată după chipul aceluiași Jehova, de oameni asupra tuturor lucrurilor și făpturilor, și poate acolo în acea lege se află centrul rîvnit, crezi, pînă cînd nu-ți dai seama că legea însăși este batjocorită și surpată în dărîmarea furioasă a tuturor prin toate la care asiști, foc devastator care înghite totul, case și vieți, asemenea acelui foc elementar al cugetătorului din Efes, din care toate se nasc și în care toate se întorc, pînă și cele ce n-au fost niciodată, dar ar fi putut să fie, precum visele de mărire a Casei, sau de perenitate, sau de puritate, porniri ale sîngelui sau ale duhului neîmpăcat cu sine (și, în toate acestea, cititor impenitent cauți centrul bănuit), dar focul se mistuie pe sine, ca în simbolul nu lipsit de umor al șarpelui ce-și înghite coada, pînă cînd nu rămîne nimic, și nu se mai știe cine a înghițit pe cine, focul fiind depășit astfel de o mai înaltă ironie, de un fel de comic joc al cărui mare meșter este scriitorul (și, poate, în jocul acesta se află centrul de ghicit), joc de-a baba oarba în care alergi cu ochii legați după o himeră și în care orice dezlegare este identică cu o nouă fugă, de astă dată din calea unei fatalități oarbe, și-ți dai seama că jocul acesta îl joacă eroii povestirii între ei, dar și povestitorii ei fictivi care pretind că se inițiază unii pe alții în tainele povestirii, ba chiar și povestitorul cel adevărat îl joacă cu tine, ascultătorul său, încît, deo-

dată, descoperi că centrul acelui univers fictiv cu circumferinţa în infinit, deci, nicăieri, se găseşte, nu poate să nu se găsească pretutindeni, deci şi în tine care ai intrat în jocul cuvintelor, ceea ce te obligă să scormoneşti şi să cobori şi să cauţi în tine, tîrînd după tine drumul străbătut prin universul lui Faulkner şi staţiile toate, ca ale unei *via crucis*, în care ai crezut că ai putea să te opreşti şi să contempli totul dintr-o ochire şi Sudul, şi Legea, şi Fatalitatea, şi Jocul, şi Ironia, şi Cuvintele cu Retorica lor, căci în cele din urmă, din dezordinea aceasta toată, ireductibilă întru totul la o ordine a cuvintelor, mai rămîne un rest, mai rămîne un rest, mai...

MORALIŞTI ŞI MEMORIALIŞTI FRANCEZI

1. Tallemant des Réaux şi clasicismul

Am crescut în cultul clasicilor francezi din secolul lui Ludovic al XIV-lea. Sînt departe serile acelea, de minunată amintire, în care — odată lecţiile mele de mic şcolar terminate, mă scufundam în lumea străvezimilor reci, de acvariu, ale cuvîntătorilor clasicismului. Spun „cuvîntătorilor“, pentru că, mai presus de orice, mă încînta perfecţiunea de cleştar a discursului. Fiecare cuvînt din franceza aceea atît de bine cîntărită îşi avea greutatea sa într-o nobilă materie şi totodată, transparenţa sa atît de lejeră. Vedeam, în desăvîrşirea lor, cuvintele acestor tragedii, cugetări, discursuri funebre, maxime, ori comedii, şi vedeam prin ele viaţa unei omeniri pe care, copil, abia începusem să o bănuiesc. În oglinda clasicelor umanităţi am descoperit, pentru întîia oară, lumea omului.

Nici o faună literară, cred, nu te poate dispune spre mitizarea formelor şi figurilor ei, a operelor şi a autorilor ei, deopotrivă, ca şi aceea clasică. Nu în zadar, clasicitatea a devenit, de-a lungul secolelor, visul de neatins al atîtor temperamente atît de puţin „clasice“. Nu în zadar, ea a fost mimată, gesturile ei repetate pînă la deplina, mecanica lor epuizare. Mitul Arcadiei clasice a tulburat cugetele şi a născut, prin rigidizarea prestigiului său la scleroticele formaţiuni ale diverselor neoclasicisme. Ceea ce conţine ca deschidere spre absolut

acest mit, tinde să se absolutizeze, să se instituţionalizeze, să se osifice în dogme absolutiste. Prea ades, ceea ce noi, fii ai secolului XX, am cunoscut (chiar şi pe băncile feluritelor noastre ucenicii academice) sub numele de clasicitate n-a fost decît reflexul tîrziu, descompus, al acelei lumini care, după ce a străbătut cristalul clasic, a trecut prin umoarea vitroasă a epigonilor clasicismului. Mă întreb, chiar, dacă noi toţi (şi mă refer aici la toţi cei care în cîmpul literelor româneşti, de la Maiorescu la Lovinescu, de la Călinescu la noi înşine, am fost posedaţi, ca de un demon, de o nostalgie a clasicismului) n-am căzut în inevitabila cursă a acestui epigonism ori de cîte ori am încercat să imităm senina armonie presupusă a clasicilor ? O mai dreaptă înţelegere a *clasicului,* nu numai ca o structură istoric revolută, ci ca o permanenţă, include sacrificarea continuă a clasicismului.

Aceasta nu înseamnă demitizarea sa. Deşi demitizatorii n-au lipsit de la romantism încoace. Iar unii, involuntari, oarecum *malgrè eux,* au existat chiar în secolul prin excelenţă clasic. Tallemant des Réaux este unul dintre aceştia. Descoperit tîrziu, publicat pentru întîia oară în epoca în care, la Paris, izbucnise romantica generaţie din 1830, acest cronicar nesistematic, colecţionar de cancanuri, vlăstar neserios al unei solide şi austere familii burgheze, a stîrnit un mic scandal în 1834, un fel de nouă seară *Hernani.* Emulii tîrzii, atît de puternici încă, şi de numeroşi, ai clasicismului, în Franţa începutului de secol XIX, nu puteau decît să se indigneze citind *Istorioarele* aceluia în care vedeau un detractor al augustelor umbre din secolul Regelui Soare. Să-l auzi pe acest Tallemant des Réaux, obscur flecar, povestind că Malherbe ar fi spus atunci cînd fidelul său, Racan, se apăra în faţa unui acuzator, invocînd exemplul maestrului său : „Ei drăcia dracului ! dacă eu trag un pîrţ, trebuie să faceţi şi dumneavoastră la fel ?“, nu e scandalos ? Parcă îi aud pe acei demni foşti normalieni din 1834 care îşi făcuseră cu toţii clasa de retorică scriind cu cuvintele lui Corneille şi Racine, o scrisoare în Infern a aceluia din urmă către cel dintîi, sau o epistolă a lui La Fontaine trimisă din Cîmpiile Elizee către prietenul său Boileau,

spumegînd de furie la lectura nerușinatelor snoave ale lui Tallemant des Réaux.

Dar cine era acest zvonist cu istorioarele sale fără perdea, care îndrăznește să-și înceapă paragraful despre La Fontaine astfel: „Un alt mare zăpăcit este un tînăr autor care scrie versuri, La Fontaine pe nume“? Și care, despre același „tînăr autor“ nu găsește altceva de relatat decît cîteva exemple de zăpăceală ridicolă, precum și cîteva peripeții dintr-o viață de amantlîcuri provinciale și de încornorat prea îngăduitor. Mulți s-au scandalizat atunci, deși se știau destul de multe despre acei bravi oameni din secolul lui Ludovic al XVII-lea care nu făceau pe îngerii decît scoțînd mai bine la iveală bestia. Dar să spui toate acestea pe șleau! Mărturisesc, la treisprezece ani, cînd am avut revelația înaltei demnități, ce zic, a înaltelor splendori ale verbului, revelația puterii cuvîntului, citindu-i pe acei bătrîni maeștri din secolul pe care-l desfoiam filă cu filă în operele sale ca și în *Istoria literaturii franceze* a lui Lanson, dacă cineva mi-ar fi pus în mînă *Istorioarele* lui Tallemant des Réaux, m-ar fi mîhnit și indignat nespus. Și aș fi spus și eu poate ca onorabilii burghezi din preajma lui 1830, că nu-i adevărat. Că adevărul este acolo în *Cid*, în *Athalie*, în *Predica despre moarte* (din care nu am învățat, ci am înțeles cam tot ce cred că înțeleg și astăzi despre moarte), în *Caractere*, în *Mizantropul* și nu în blestemățiile acestui clevetitor nerușinat. Așa au zis unii dintre cei care l-au citit și i-au contestat autenticitatea. O făcătură tîrzie!

Dar nu. Pe măsură ce trec anii îți dai seama că teatrul acesta al lumii este mult mai variat, mai pestriț, mai încurcat și, în același timp, mai simplu decît socotea filosofia sumară, juvenilă, severă, unic ancorată într-un absolut rîvnit. Despre Domnii de la Port-Royal, înconjurînd ca niște chiparoși întunecați făptura sfîntă, emaciată de veghe a lui Pascal, afli că o gură rea spunea că unica voluptate pe care și-o îngăduiau era aceea de a se scărpina. Și, citindu-l pe Tallemant des Réaux intuiești (chiar dacă nu-l crezi tot timpul pe cuvînt) că Malherbe nu era doar reformatorul ascetic despre care Boileau va spune mai tîrziu: „Enfin, Malherbe vint...“,

ca spre a anunţa epifania clasicismului, ci era un ins destul de grosier, care îşi rostea opiniile fără menajamente, spunîndu-le altora verde, de la obraz, ce credea despre ei, şi că îi plăceau multe din plăcerile acestei lumi. Rareori, o undă de fabulaţie mitică se strecoară printre operele miraculoase ale adevărurilor rostite pe seama acestor eroi ai unor vremi frămîntate. Astfel, despre acelaşi Malherbe aflăm că era dintr-un aluat atît de bun, încît se spunea că „pînă şi sudoarea-i mirosea frumos“. Înţelegem, în schimb, cîte ceva din tainicele munci ale poeţilor francezi obsedaţi ai perfecţiunii formale, — de la Malherbe la Mallarmé, apoi la Valéry — cînd citim că cel dintîi scria atît de încet încît a isprăvit o Odă la moartea soţiei primului preşedinte al tribunalului din Verdun, la trei ani după moartea acesteia, cînd preşedintele se şi căsătorise între timp.

Dar nu poeţii sau scriitorii sînt principalii eroi ai lui Tallemant des Réaux, ci regii, prinţii şi toţi mai marii regatului francez cu soaţele, concubinele, fiii şi bastarzii lor. Deşi scrie între 1657—1659 — deşi face aluzii neîncetate la evenimente foarte recente, autorul *Istorioarelor* se întoarce destul de mult în urmă, pînă pe timpul lui Henric al IV-lea, ba şi al predecesorilor săi. Nici cu aceştia, burghezul, îndeajuns de libertin, nu se poartă cu prea multe menajamente. Despre Henric al IV-lea, pe care-l admira dealtfel, ne spune, că atunci cînd cineva, pe cîmpul de bătaie îl anunţa : „Vin duşmanii“, cît era el de viteaz, îl cuprindea un soi de pîntecariţă şi, făcînd haz de necaz zicea : „Mă duc să le fac ceva bun“. Pînă şi despre marchiza de Rambouillet pe care a venerat-o, pe care a cunoscut-o atît de bine, care l-a ajutat să-şi adune *Istorioarele*, povesteşte lucruri care nu ne înfăţişează eroina unui poem sublim, deloc pe Arthémice, ci pe femeia în carne şi oase (şi cît de fragilă !) care era.

Căci darul cel mare al acestui amator, care aglomerează fără nici o prejudecată ca şi fără nici un respect, anecdote, observaţii morale, bîrfe, este acel simţ al adevărului care-l face să uite orice fel de alte consideraţii şi considerente cînd e vorba să preschimbe un gest, un chip, o vorbă rostită, în cuvintele scrise. Sînt numeroase trivialităţile în istoriile sale cu mulţi înalţi seniori şi

graţioase doamne, pentru că e multă trivialitate în lumea aceasta a oamenilor. Sînt multe jocuri într-o societate care fugea de plictis ca de moarte. Fireşte, nu avem în *Istorioarele* lui Tallemant des Réaux o cronică a timpului scrisă de un cronicar cu o gravă conştiinţă a istoricităţii. Este în această carte o perspectivă a valetului care priveşte în salon pe gaura cheii. Deşi Tallemant des Réaux se afla şi el, chiar dacă nu printre cei mai de seamă, în acele saloane, dintre care cel mai strălucitor, incontestabil, era al Doamnei de Rambouillet, cartier-general, apoi ultimă redută a „preţioşilor". Nimic mai încîntător decît istorisirea cîte unei petreceri în palatul Rambouillet precum acea seară în care marchiza a rezervat prietenilor ei surpriza unei odăi noi în care a apărut fiica ei, „într-o rochie nespus de frumoasă... scăldată într-o lumină strălucitoare". E odaia căreia Chapelain îi va dedica o odă.

Secolul clasic ar fi mai încremenit în marmura-i albă, dacă insidioasele *Istorioare* ale lui Tallemant des Réaux n-ar introduce în vinele sale verdele, roşul şi negrul vieţii.

2. **Maximele lui La Rochefoucauld**

„A existat întotdeauna o fărîmă de taină în fiinţa domnului de La Rochefoucauld." Cu aceste cuvinte începe cardinalul de Retz, în *Memoriile* sale, portretul fostului său rival, al ducelui care, într-una din zilele fierbinţi ale Frondei, era să-l străpungă în învălmăşeală, el, bătăiosul coadjutor al arhiepiscopului de Paris, fiind la strîmtoare, prins între canaturile unei uşi din localul parlamentului. Îi uiţi mai greu, uneori, pe cei care ţi-au vrut moartea, chiar decît pe aceia care ţi-au dat viaţa ; Cardinalul nu şi-a iertat adversarul şi i-a zugrăvit, cu toată depărtarea, cu toată inevitabila domolire a pasiunilor pe care o aduc anii, portretul, folosind apa tare a resentimentelor. Acea „fărîmă de taină" pe care i-o concede fiinţei ducelui este un preludiu la tot ceea ce — sub aparenţa recunoaşterii unor virtuţi — îi va retrage din orice merite posibile.

„Niciodată n-a fost în stare de vreo treabă şi nu ştiu de ce : căci avea calităţi care la oricare altul ar fi putut să ţină locul celor pe care nu le avea." Ce mod, de o superbă perfidie, de a lua cu stînga ceea ce s-ar părea că dai cu dreapta. Şi portretul continuă tot aşa, cu aprecieri aparente, şi foarte reale deprecieri : „La el, nehotărîrea a fost ceva obişnuit ; dar nu ştiu cărui lucru să atribui această nehotărîre ; nu i-a putut veni din bogăţia imaginaţiei lui destul de vie. N-o pot pune pe seama sterilităţii judecăţii lui, căci, deşi nu are o judecată subtilă în acţiune, e înzestrat cu multă raţiune." Cu alte cuvinte, acea „fărîmă de taină" din persoana domnului de La Rochefoucauld înseamnă gura de umbră a unui hău al deşertăciunilor în care i se pierd calităţile. Pînă şi ultima pe care i-o atribuie este distrusă printr-o serie de condiţionale, căci, după puţin amabilul cardinal de Retz, ducele de La Rochefoucauld *ar fi putut* să fie socotit drept „curteanul cel mai politicos din cîţi s-au ivit în veacul lui". Dar, fireşte, el n-a fost nici măcar atît.

Atît de amabilul duce nu i-a rămas dator nici el cardinalului. Portretul pe care i-l face acestuia (deşi îl socot inferior celui dintîi, în toate : în acuitatea observaţiei, în calitatea formulării, ca şi în perfidie) este bine împănat cu observaţii lipsite de amenitate : „Majoritatea calităţilor lui nu sînt reale şi ceea ce a contribuit mai mult la faima lui este faptul că ştie să-şi pună defectele într-o lumină prielnică". Şi încheierea sclipitoare de maliţie a portretului : „Recenta lui schivnicie este acţiunea cea mai strălucitoare şi cea mai amăgitoare din viaţa lui ; este o jertfă pe care a adus-o orgoliului său, sub pretextul cucerniciei ; părăseşte curtea, de care nu se putea lega, şi se depărtează de lumea care se depărtează de el".

Mecanismul celor mai multe din maximele lui La Rochefoucauld îşi dă în vileag îmbucătura rotiţelor în acest duel al portretelor. Căci a-l face cunoscut pe altul înseamnă a-l demasca. Persoana umană este, conform sensului etimologic al termenului (latinul *persona*, elinul *prosopon)*, în acelaşi timp personalitate autentică şi mască. Or, demersul esenţial al moralistului La Rochefoucauld

va fi acela al descoperirii realului prin îndepărtarea aparențelor. Maximele sale vor repeta pînă la sațietate aceeași teză pe care o găsim exprimată în epigraful lor: „Virtuțile noaste nu sînt, de cele mai multe ori, decît niște vicii deghizate". Oriunde le deschizi, aceste *Reflecții morale* îți înfățișează un negativ presupus autentic al făpturii umane pe care imaginea pozitivă nu face decît să o mascheze favorabil.

Moralistul face parte dintr-o stirpe ce-l apropie de Sade mai curînd decît de Rousseau, de Stendhal mai apoi (al cărui egotism îl fundează) și mult mai tîrziu de Nietzsche (care se va revendica de la dezabuzarea moraliștilor francezi). La Rochefoucauld este apoi un strămoș al demitizatorilor secolului nostru, „un imoralist" *avant la lettre*. Nici o virtute, nici o valoare etică, nici un cuvînt frumos despre umanitate, nici o iluzie, ba chiar nici o predică moralizatoare a filosofilor nu găsește grație în fața sa. Nu-i regăsești în opera sa (ca și în aceea a altor moraliști) pe stoici, pe Epictet, pe Marc Aureliu; nu-l concurează pe Teofrast. Francezul acesta adeseori cinic, aproape deloc credincios, neîncrezător în perfectibilitatea omului este, în fond, apropiat de contemporanii săi janseniști. Nu în zadar antropologia sa (sumară desigur) se întîlnește cu aceea (mult mai complexă) a lui Pascal în mai multe puncte esențiale, printre care în denunțarea *amorului propriu* ca sursă a viciilor. Omul *Maximelor* este natura mizeră a libertinului și nici măcar a libertinului care-și asumă necredința, ci a celui care și-o maschează și căruia trebuie să-i atragă necontenit atenția că minte și se minte. Cît de rară, aproape unică printre maximele lui La Rochefoucauld este cea în care recunoaște existența în noi a unui *funculum* — cum ar zice medievalii — a unei mici și tainice scîntei de iubire, aproape nefirească. „Dacă există o iubire curată și cruțată de amestecul celorlalte pasiuni ale noastre, aceea este iubirea ascunsă în adîncul inimii și de care noi înșine nici nu avem habar."

Mult înaintea apariției unei conștiințe moderne (și a unei teoretizări) a *ambivalenței*, maximele lui La Rochefoucauld ar fi trebuit să ne obișnuiască cu duplicitățile

interioare, cu echivocurile, cu feluritele dedublări ale eului. Desigur, el nu cunoaște încă acel goethean „zwei Seelen wohnen ach, in meiner Brust" ; pentru el dedublarea nu e simultană, ci consecutivă. Dar iată, într-o maximă, indicarea dublelor apetențe umane : „Pasiunile dau naștere adesea altora care le sînt potrivnice. Avariția duce uneori la risipă și risipa la avariție ; adesea omul este dîrz din slăbiciune și îndrăzneț din sfiiciune."

Dar de cînd despre natura umană s-au spus lucruri mult mai cumplite, de cînd însăși „natura" aceasta, ca și „sufletul", ca și „virtuțile" ori „viciile" au fost relegate într-un magazin al antichităților filosofice și moralicești, moraliștii secolelor clasice nu se mai bucură de atenția celor mai noi studioși. Deși, chiar pentru aceștia, ce admirabil teren al analizelor structurale, ce „gramatică" a *Maximelor* s-ar putea elabora, cît de perfect formalizabil este întreg acest univers inclus al relațiilor egoismului cu diferitele sale avataruri și măști ! Căci nu ne poate înșela : sub aparențele eleganței nonșalante, a unor contradicții, a simplității discursului se ascunde un sistem riguros, o ordine perfect clasică.

Ordinea este detectabilă și în vorbirea laconică a ducelui moralist. Tehnica este a litotei : a spune mai mult decît par să spună cuvintele. Sentințe, cugetări, portrete în care se procedează prin linii simple. Aparent ne mișcăm într-un spațiu plan. O dimensiune a profunzimii pare să lipsească. Și totuși cît de des sîntem izbiți citind aceste maxime de ceea ce revelează ele dincolo de formularea lor : „tinerețea... este febra rațiunii". Sau : „Nu există pasiune în care iubirea de sine să domnească atît de strașnic ca în dragoste ; și întotdeauna sîntem mai dispuși să sacrificăm tihna ființei iubite decît să ne-o pierdem pe a noastră". Ca și această teribilă indicare a lenii ca pasiunea devoratoare a pasiunilor : „Ne-am înșela crezînd că numai pasiunile violente, ca ambiția și iubirea le pot birui pe celelalte. Oricît e ea lipsită de vlagă, lenea nu se lasă, pînă nu ajunge adeseori, stăpînă ; ea își arogă drepturi în toate proiectele și în toate acțiunile vieții ; ea nimicește și mistuie pe nesimțite pasiunile și virtuțile".

3. Dialogurile lui Diderot

Goethe era îndrăgostit de felul său de a scrie. Dealtfel, el este cel care traducînd *Le Neveu de Rameau,* face ca acest dialog de filosofie să apară pentru întîia oară, în 1805... în limba germană. Straniu destin al lui Diderot, om de litere îndrăzneţ şi burghez prudent, în acelaşi timp : principalele sale texte, cele pe care continuăm să le citim, după două secole, n-au apărut în timpul vieţii lui. Cele care l-au făcut celebru, l-au consacrat filosof în faţa Europei cultivate şi, îndeosebi, cele mai bine de o mie de articole scrise pentru marea *Enciclopedie,* a cărei redactare o conducea, continuă să se citeze uneori, dar nu să se citească. De departe, cea mai vie dintre scrierile sale — *Scrisorile sale către Sophie Volland* — vor aştepta mult şi bine pentru ca să apară şi să ne reveleze un Diderot, admirabil causeur, degajat, spiritual, înflăcărat, îndrăgostit, cinic... Şi lista epitetelor este departe de a fi completă. Ne va scrie el însuşi despre sine, odată, după ce va fi trecut de cincizeci de ani : „Eu aveam într-o zi o sută de înfăţişări diferite după cum eram afectat de un anume lucru. Eram senin, trist, visător, tandru, violent, pasionat, entuziast..."

Instabilitate temperamentală dar şi vastă curiozitate intelectuală care-l fac deschis pentru tot şi pentru toate. De fapt, — trăsături esenţiale ale caracterului lui Diderot şi dominante ale operei — aspiraţia spre perfecta disponibilitate, nevoia de libertate totală îi marchează destinul. Destin al unui om pe care un cuvînt celebru al său din tinereţe ni-l aduce foarte aproape de unii tineri contestatari ai timpului nostru. Se pare că odată, după ce şi-a terminat studiile (strălucitoare dealtfel, căci, spre deosebire de numiţii contestatari, era însetat de ştiinţă), fiind întrebat de un domn binevoitor ce vrea să devină, ar fi răspuns : „— Pe legea mea, nimic, dar absolut nimic". Cuvintele acestea nu erau doar o butadă, fronda unui tînăr libertin faţă de o perucă mai dichisită. Toată viaţa lui, marele muncitor, unul dintre primii salahori intelectuali ai Europei, se va opune să devină *cineva.* A deveni cineva înseamnă a încremeni într-o poziţie, într-un scaun, fie şi de academician (pe care regele Ludovic al

XV-lea va interzice să i se ofere). Dacă tînăr nu voia să fie nimic, aceasta nu era doar împotrivirea firească a intelectualului în faţa ierarhiei stabilite, nu era doar situarea sa în afara oricărei clase sau caste, ci un început de nihilism modern pe care, mai mult decît oricare alt enciclopedist, decît Rousseau ori Voltaire, decît oricare alt ideolog precursor al marii Revoluţii franceze, Diderot îl manifestă, în unele din aserţiunile sale.

Aserţiuni ale unui filosof ? Depinde ce înţelegem prin acest cuvînt. Sainte-Beuve într-unul din *Portretele* sale literare îl consideră geniu filosofic al secolului său, un cap mai serios, mai aplicat decît al lui Voltaire, mai puţin îngust decît al lui Condillac, mai elevat decît al lui Buffon, mai decis decît d'Alembert şi mai plin de simpatie pentru ştiinţe, industrie şi arte decît Rousseau. Dar filosofia sa toată se reduce la un număr de idei ce nu-i aparţin întru totul, idei ale secolului luminilor pe care cu artă a ştiut să le preschimbe într-un mărunţiş publicistic, uşor maniabil. Într-un sens nu este decît (asemenea lui Sartre, vulgarizator inteligent al filosofiei germane), un ziarist, dar de foarte înaltă clasă. Este gata, în tinereţe, să fabrice şase predici pe care i le comandă un misionar pentru coloniile portugheze. Poate să scrie oricînd despre orice ca un adevărat publicist modern. Trăieşte din scris, iar sinecurile care-i vor veni într-un tîrziu (îndeosebi din partea marei împărătese Ecaterina a II-a a Rusiei) vor răsplăti eforturile sale la *Enciclopedie*. În fond, Diderot — obsedat al libertăţii — nu este întru nimic un dogmatic. El n-ar fi fost în stare să elaboreze un sistem filosofic nu numai pentru că-i lipsea formaţia necesară, precum şi capacitatea construcţiei în abstract, ci şi pentru că gîndea în salturi, am putea spune în zig-zag, după umoarea schimbătoare a temperamentului şi după temperatura schimbătoare a afectelor sale. El îşi expune ideile asupra substanţei, cauzei şi originei lucrurilor (printre altele în *Entretien avec d'Alembert* ca şi în *Le Rêve de d'Alembert*). Dar nu ideile în sine au valoare, ci modul în care se slujeşte de ele. Rareori gîndirea omului a fost mai mult decît la aceşti enciclopedişti *pusă în serviciul* unor credinţe — care nu erau cele religioase, dimpotrivă ! — ale unei

credinţe în supremaţia omului în lume. Ori de cîte ori am luat în mînă vreunul din volumele in-folio ale marii *Enciclopedii*, sau am citit reeditări moderne ale textelor pe care le conţine, mi l-am amintit pe Robinson Crusoe. Iată cartea ideală pentru Robinson. Cu un singur amendament : naufragiatul fiind creştin britanic avea nevoie şi de *Biblie*. Dar indispensabilă, ca şi trusa completă a uneltelor salvate de pe bordul corăbiei scufundate, i-ar fi fost *Enciclopedia*. Căci dacă, în insula sa, Robinson reface, oarecum, drumul civilizaţiei umane, dacă el trece în revistă tot avutul multisecular al omenirii, tot astfel *Enciclopedia* lui Diderot şi a comparşilor săi este un vast inventar al posesiunilor omului. În volumele pe care le acumula cu trecerea anilor, burghezul intelectual francez, nu mai puţin decît burghezul englez în locuinţa sa cu scară ce se ridica în timpul nopţii din insulă *(my home is my castle)*, acumulează întreg tezaurul de obiecte şi fapte, de date cunoscute al unei umanităţi încrezătoare în sine. Ca şi Robinson Crusoe gata să fie dulgher, agricultor, sau zidar, Diderot demontează o maşină de ţesut ciorapi pentru ca să o descrie, urmăreşte decoctul din creuzetele lui d'Holbach, şi e gata să disece cadavre.

Curiozitatea sa este, poate, virtutea sa esenţială. Tot ce este nou, nemaivăzut, nemaiauzit îl atrage irezistibil. De aici duhul inovaţiei, plăcerea iniţiativei. De aici mai ales specia însăşi în care va excela, o specie care pretinde *noutatea* la tot pasul, stîrnirea şi întreţinerea interesului prin exerciţiile spiritului în ţîşnire continuă : dialogul.

Căci dacă un roman prost, *Bijuteriile indiscrete*, vreo două-trei piese slabe şi multele articole interesante, dar în mare măsură compilate, nu ar fi putut alcătui o *operă*, în schimb dialogurile filosofice — deloc socratice, cum s-a spus — ni-l impun ca pe o inteligenţă evidentă, şi mai ales, ca pe un artist. Un artist al causeriei, înainte de toate, al dialogului, apoi al polemicii. Nu are, din păcate, o imaginaţie prea vie, deci povestirile sale dialogate nu pot trăi prin povestire, ci numai prin farmecul dialogului. Ca şi Valéry, în *Soirée avec M. Edmond Teste*, Diderot practică în *Nepotul lui Rameau*, în *Jacques fatalistul*, ba chiar şi în piesa *E om bun? E ticălos?*, genul dialogului intelectual, al disputei de idei. La

fel de interesante sînt şi alte dialoguri precum : *Suplimentul la călătoria lui Bougainville, Paradoxul asupra actorului* etc. Speculaţie, efuziuni lirice, povestire, ideologie pătimaşă, polemică găseşti din toate acestea în dialogurile lui Diderot. Arta sa este, îndeosebi, aceea a unui regizor al ideilor. Ştie să scoată efecte (uneori simple artificii, dar alteori adevărate efecte dramatice) din ciocnirea lor. Regizînd drame intelectuale, el dă — cum se cuvine — primatul cuvîntului. Cuvintele sînt adevăraţii săi eroi.

De ce importanţă se bucură cuvintele în ochii săi aflăm citind — printre altele — în *Nepotul lui Rameau,* următorul schimb de păreri : „*Eu :* Ce-ai citit ? *El :* Am citit, citesc şi recitesc într-una cărţile lui Teofrast, la Bruyère şi Molière. *Eu :* Sînt cărţi cum nu se poate mai bune. *El :* Ba chiar mai bune decît s-ar crede ! dar cine ştie oare să le citească ? *Eu :* Toată lumea ! fiecare după mintea lui. *El :* Eu cred că aproape nimeni nu ştie să le citească. Ai putea să-mi spui ce se caută în ele ? *Eu* : Distracţie şi învăţăminte. *El :* Dar ce fel de învăţăminte ? Asta e principalul. *Eu :* Cunoaşterea îndatoririlor, dragostea pentru virtute, ura faţă de viciu. *El :* Eu culeg din ele tot ce trebuie făcut şi tot ce nu trebuie spus. Aşa de pildă, cînd citesc *Avarul* îmi spun : Fii avar dacă vrei, dar fereşte-te să vorbeşti ca avarul...".

Diderot crede, însă, că *totul* trebuie spus. Ceea ce a urît acest animator al *Enciclopediei* mai presus de orice au fost tainele (religioase, metafizice, ale naturii, ale oamenilor). Cu ceea ce a luptat a fost, înainte de toate, opreliştile de *a cuvînta.* Ce este, de fapt, *Enciclopedia,* dacă nu încercarea de a spune totul despre toate ? Că aşa ceva este cu neputinţă, veacul acela al luminilor, al raţiunii optimiste, nu voia să conceapă. Ceea ce ştia, desigur, era că sînt regi şi nobili şi preoţi care încearcă să oprească verbul liber, dar că acesta, mai devreme ori mai tîrziu, va izbîndi.

În fond, filosoful acesta este un optimist. Chiar dacă n-a cutezat să-şi publice dialogurile, circulaseră prin mîinile acelora la opinia cărora ţinea. Ştia că gloria postumă îi este asigurată.

Că nu era însă un filosof auster și pedant o dovedește chiar și ușurința cu care, bun francez, bun tată de familie și amant credincios, e gata să dea toată înțelepciunea lumii acesteia pentru o oră de dragoste. Iată ce scrie prietenei sale, Sophie Volland, după ce îi relatează că a studiat filosofia arabilor, sarasinilor și a etruscilor (?) : „Am văzut toată înțelepciunea națiunilor și am socotit că nu face cît dulcea nebunie pe care mi-o inspiră buna mea prietenă". Nu se putea mod mai galant de a depune omagiile sublime ale filosofiei în scrinul cu scrisori și panglici de mătase ale unei mic-burgheze.

4. **Surîsul lui Voltaire**

În noaptea de 30 spre 31 mai 1778, François-Marie Arouet, care devenise de mult Monsieur de Voltaire, moare. Parohul de la Saint-Sulpice refuză să-l îngroape creștinește. Du-te-vino între casa în care se agitau puținii apropiați ai decedatului și casa parohială, apoi între acestea și arhiepiscopie. Cadavrul urma să fie predat ecarisajului public ca orice rămășiță lipsită de valoare ba chiar pernicioasă. Dar fidelii se precipită. Familia pune să se îmbălsămeze corpul în mare pripă ; apoi îl îmbracă, i se pune peruca, e machiat. Urcat într-o caleașcă, la care sînt prinși șase cai zdraveni, este așezat de parcă ar pleca la drum cu un servitor alături ca să-l țină drept, să nu se prăbușească. Un nepot, abatele Mignot, transporta cadavrul, mare și sinistră păpușă, spre abația sa din Scellières. Păpușa surîdea. Ultimul surîs.

„Omul moare precum a trăit" — scria Voltaire, la 18 noiembrie 1761. Într-adevăr. Urmărit de aceia pe care îi urmărise o viață întreagă, le scapă printre degete cu un surîs sardonic pe buzele ofilite. Încă o dată ca de atîtea ori, o trăsură cu cai buni îl ajuta să-și salveze pielea (dacă pielea sa mai avea nevoie de așa ceva). Încă o dată, scăpa din Parisul regilor, episcopilor și judecătorilor, afară, în aerul liber. Căci de nimic nu avusese mai multă nevoie paiața aceasta inteligentă ca de libertate ! Ce-i puteau oferi mai marii acestei lumi decît o temniță cu gratii mai mult ori mai puțin daurite ? Am rîs

de unul singur, cu cîţiva ani în urmă în camera pe care Frederic al II-lea, regele Prusiei, i-o pregătise lui Voltaire în palatul său de la Potsdam. Dumnezeule, ce ridiculă oroare! Numai un rege putea să-şi închipuie că filosoful său favorit se va simţi bine în cuşca pe care i-o rezervase, punînd să fie împodobită cu roadele pămîntului. Din pereţii încăperii ieşeau în relief (şi mai ies şi azi, căci prostul gust înfruntă secolele cu cataclisme cu tot) tot soiul de flori, fructe şi jivine, masiv rotunjite în stuc, şi grosolan pictate în ulei. Sunase în Europa ora naturii, şi regele Prusiei îl îmbia pe oaspetele său cu imaginile binefacerilor ei. Nu spusese doar însuşi scumpul său filosof: „N-o să-mi placă un tablou decît atunci cînd o să am impresia că văd în el natura"? Poate că îi plăcuse camera, şi atenţia regală îi flatase vanitatea. Dar ştiu că în curînd zidurile din care ies fructele (precum şoarecii în coşmarele celor bolnavi de delirium tremens) aveau să-l apese. Împreună cu întreg Potsdamul în care singurul loc uman era micul cimitir al cîinilor regelui.

Fugise şi de-acolo, din Prusia sergentului, şi Frederic pusese să-l aresteze şi să i se sechestreze bunurile. Ţipase însă de se auzise în toată Europa. Ţipătul intelectualului scos din fire de prepotenţa tiranului cu pretenţii de *Aufklärer*. Căci ştia să strige, cu toată debilitatea aparentă, şi să se facă auzit. Forţa sa era numai a cuvîntului. Lecţie eternă pentru orice om al verbului. Iar cuvintele sale, multe, foarte multe, scrise pretutindeni — în Anglia sau la Potsdam, în celula din Bastilia, pe perete, sau în castelul său din Ferney —, colportate în toată lumea, au putere, pentru că spiritul celui care le rosteşte îndrăzneşte să se opună oricărei puteri constituite. Iar dacă puterea înseamnă şi durată, observăm că toate acele scrieri ale lui Voltaire prin care el s-a supus legilor scrise sau nescrise, pentru care a devenit academician, toate tragediile, *Henriada* şi alte scrieri poetice, au îmbătrînit de mult, pe cînd povestirile insidioase, pseudotratatele şi scrisorile sale şi-au păstrat vivacitatea.

Cînd cercetăm ceva mai de aproape cugetarea lui Voltaire, sîntem surprinşi îndeosebi de *cuminţenia*, de bunul simţ comun al marelui contestatar. Cît de bine

înțelegi pornirea plină de o refulată admirație pe care o nutrea împotriva lui Pascal! Cugetările acestuia din urmă, pe care Voltaire îl numea un „mizantrop sublim", îi bîntuiau cugetul, îi iritau cele mai profunde complexe. Odată îi scrie domnului de Formont: „Am de mult o poftă teribilă să-l înfrunt pe acest uriaș". Și scrie *Remarques premières sur les „Pensées" de Pascal* unde, printre altele, notează: „A considera universul o închisoare și pe toți oamenii ca pe niște criminali ce urmează a fi executați este ideea unui fanatic". Da, într-adevăr. Dar era, oare, aceasta, ideea lui Pascal? Ceea ce îi opune autorului *Cugetărilor* sînt cugetările unui raționalist și, mai ales, ale unui optimist prin constituție. Simți la tot pasul, chiar și atunci cînd Pascal nu e numit, intenția polemică. Elogiul rațiunii, al naturii, al muncii, al pedagogiei, al artelor, toate se împotrivesc antropologiei janseniste a marelui său adversar. Ceea ce atacă el — și pe drept cuvînt — sub chipul lui Pascal, narcisismul religios al celui care se îngrijește de mîntuirea unică a propriului său suflet fără să privească în jur, fără să se gîndească la nimic, făcînd abstracție de realitate, de natură, este mai curînd o mască pascaliană pe care și-a făurit-o de dragul luptei, decît Pascal el însuși. Dar, oricum, această luptă pe care a dus-o l-a obligat să se explice în formule clare, polemice. Tot astfel, a polemizat cu Rousseau, pe care-l socotea „un animal tare nesociabil". E adevărat, ironiile sale, înțepăturile sale spirituale trădau adesea superficialitatea gîndirii. Dar dacă rațiunea, toleranța, libertatea meritau un apologet, ele și l-au avut în Voltaire. În *Dicționarul filosofic* notează: „În ceea ce mă privește, am alcătuit acest mic *Dicționar* doar pentru a pune întrebări; sînt departe de certitudine..." De fapt, are certitudini ferme despre toate și toți. Acestea se reduc la un număr mic de principii. Căci nu principiile îl interesează, cît aplicarea lor de la caz la caz. Ca și maeștrii săi iezuiți este un cazuist excelent. Îl interesează dreptatea lui Calas, nu Legea în sine. De aceea cînd se laudă că e filosof trebuie să-l înțelegi în felul său. Felul unui gazetar inteligent care trebuie să cugete repede, adică să dea soluții rapide întrebărilor care i se pun din toate părțile, și nu poate să

o facă decît operînd cu un mic număr de invariante al căror „fanatic“ era nu mai puţin decît Pascal.

Şi-apoi mai era surîsul lui. Filosofia lui Voltaire nu este surîzătoare pentru că era optimist, ci pentru că îi plăcea mult să surîdă, să suspende gravitatea şi să dea un mic balans hilar expresiilor cugetului. „Ca să vorbeşti trebuie să gîndeşti sau măcar pe aproape“ — iată cum un truism este salvat printr-un surîs complice. „Cei care îşi sacrifică sîngele şi viaţa, nu renunţă tot astfel la ceea ce numesc raţiunea lor“ — ceea ce poate fi luat ca un elogiu sau ca o detractare a raţiunii sau a sacrificiului. „Sînt asemenea unor eretici : ei încep prin a propune cu modestie cîteva obiecţii şi sfîrşesc prin a nega, cu îndrăzneală, dogmele capitale“. Da şi nu. Că a fost un contestatar, nu încape îndoială. Dar a rămas un eretic incipient care n-a îndrăznit să înfrunte decît instituţiile, nu şi dogmele. Nu avea vînă pentru aşa ceva. „Mă voi feri de tot ce este miracol“ — spune el o dată. Dar nu şi de tot ce este prejudecată — putem spune noi.

Tot el afirma : „Morţii pot fi folositori celor vii“. Trăsura care transporta cadavrul răposatului domn de Voltaire era hurducată pe drumurile proaste din Champagne. După ce au ajuns la Scellières, l-au înmormîntat în capela abaţiei. Ca întotdeauna, arbora şi acum o mască. Îşi găsise un alibi, chiar şi în moarte. Cu ani în urmă, scrisese în *Micromégas* : „Abia ai început să înveţi ceva şi mori înainte de a fi căpătat oarecare experienţă“. Şi totuşi, nu se poate spune că nu avea experienţă, cel puţin în arta de a simula. Fie şi un surîs pe un chip, teribil de ridat şi rece ca marmura funerară.

5. Bietul, eroicul Vauvenargues

Tăria şi slăbiciunea acestui moralist rezidă în moralitatea sa. Dacă moraliştii francezi — un La Rochefoucauld, un La Bruyère, un Chamfort — continuă să ne intereseze, nu este pentru că — aşa cum mai spun unii autori de manuale şcolare — ei ar fi explorat o „natură“ umană perenă. Chiar dacă ei înşişi socoteau — într-un timp în care burghezul se considera pe sine Omul — că

descriu umanitatea din toate timpurile, și dădeau antropologiei lor un caracter de generalitate, ei nu erau mai puțin oameni ai epocii lor și „maximele" ori „caracterele", ori „cugetările" lor purtau amprentele acelei epoci. Și totuși ele continuă să ne ofere material pentru infinite reflecții. Motivul principal al interesului pe care nu încetăm să-l nutrim pentru aceste scrieri e faptul că, deși se ocupă cu ceea ce latinii numeau „moralia", ele nu se vor cîtuși de puțin moralizatoare. Nimic edificator (dacă nu indirect, printr-un fel de ricoșeu) în opera moraliștilor. Disecție la rece, demontare a convențiilor, a mecanismelor sociale și morale, demascare a stereotipiilor, revelare a inerțiilor psihice — ale acelor *Gehäuse* despre care, mult mai tîrziu și mult mai teoretic, vor vorbi existențialiștii. Toate acestea, cu calmul și ordinea stilistică a unui scris, divers de la un scriitor la altul, dar deopotrivă „clasic" prin punerea în paranteză a oricărui patos printr-o judicioasă, o zgîrcită economie a mijloacelor retorice. Dușmani ai omului ? Așa credeam odată. Mizantropia moraliștilor, cred *azi*, e aparentă. În orice caz, am cunoscut atari detractori ai genului uman, în acest secol, încît alături de ei moraliștii par adevărați apologeți ai omenirii. Și, într-un sens, chiar curiozitatea lor pentru fenomenul uman este semnul atașamentului lor. Dar nici un patos în întreprinderea lor, și nici un proiect didactic. Nu se voiau predicatori, ci ceea ce se va numai mai tîrziu „fiziologi". Nu mă mir că îi plăceau atît de mult lui Nietzsche, care a nutrit atîtea meditații cu alimente împrumutate de la acești moraliști. Potrivnicul moralei creștine găsea în textele acestea argumente pentru surparea valorilor. Dar, tot astfel, un Pascal găsea în reflecțiile cele mai dezabuzat-sceptice ale lui Montaigne argumente pentru edificarea apologiei creștinismului. În definitiv, sfîrșești întotdeauna prin a găsi ceea ce cauți, mai ales atunci cînd ai găsit înainte de a căuta, și căutarea nu este decît o justificare a celor aflate.

Vauvenargues, în șirul moraliștilor, face parte dintr-o generație intermediară, între la Bruyère și Chamfort. Mai tînăr decît Voltaire, este un mare admirator al acestuia. Patriarhul de la Ferney îi va răsplăti fidelitatea dedicîndu-i, la rîndul său, un adevărat cult, după ce

tînărul va muri, mult înaintea lui. Căci o sănătate şubredă (ftizia îl va doborî la treizeci şi doi de ani), o avere mediocră, serviciul militar lipsit de satisfacţii, cîteva prietenii şi un număr considerabil de cărţi au contribuit la făurirea unui caracter. Nicidecum unul stoic, aşa cum e înfăţişat adeseori şi cum lui însuşi i-a plăcut uneori să se înfăţişeze. Desigur, eroii lui Plutarc l-au scos din minţi în adolescenţă, lecturile lui i-au dat „un aer de filosofie" şi a devenit — cum o mărturiseşte — „stoic de legat". Ar fi vrut să i se întîmple vreo nefericire extraordinară pentru ca să-şi străpungă măruntaiele, precum „nebunul de Cato", stoicul admirabil. Dar după vreo doi ani de exaltare stoică, iată-l rostind împreună cu Brutus cuvintele : „O, virtute, nu eşti decît o arătare !"

Dar deprinderile luate în adolescenţă (mai ales cele rele !) rămîn. De fapt, nici nu putem vorbi despre viciile lui Vauvenargues, cît despre aparentele sale virtuţi. Avea vocaţia victimei. De aceea, se lasă tîrît, în fruntea escadronului său, prin noroaiele Europei, pînă în zăpezile Boemiei, unde-i degeră picioarele. De aceea, în ciuda sfaturilor, a îndemnurilor uneori imperioase, ale prietenilor săi, marchizul caută, tot mai mizer, mai dezabuzat, mai conştient de eşecul visurilor sale, gloria armelor. Pe care n-a dobîndit-o, cum era de aşteptat. Existenţa sa a fost un eşec. Cugetările sale nu vor s-o recunoască. Ele nu au nimic comun din amărăciunea seniorială a unui alt ratat, a ducelui de veche spiţă de La Rochefoucauld. Mult mai viguros, dipreţuind consolările filosofiei, ducele îşi făurise o imagine a omului de simplitate feroce. Totul — virtuţi şi vicii — se reduc la un amor propriu care nu este nici abominabil, nici mîntuitor. La Rochefoucauld nu se interesează de planul redempţiunii. Nu are ochi decît pentru bestia aprigă ce se ascunde sub diverse măşti în fauna umană.

Nu tot astfel firavul marchiz (de dată recentă) de Vauvenargues. Acesta nu e atît de tranşant în opiniile sale. Nu-şi foloseşte raţiunea pentru a reduce totul la o formulă. Nu mai are încrederea secolului al XVII-lea în raţiune. Niciodată n-ar fi acordat Descartes „clarităţii" gîndirii, pe care o preconizase în *Discursul asupra metodei,* un simplu rol ornamental, precum acest cugetător

tîrziu, de agonie, al unei epoci raționaliste ce începe să renege rațiunea. „Claritatea împodobește cugetările profunde“ — spune Vauvenargues, dar tot el recunoaște decepția pe care ți-o rezervă nu o dată mult prețuita rațiune : „Cînd o cugetare ni se înfățișează ca o profundă descoperire și cînd ne dăm osteneala s-o dezvoltăm, vedem adesea că este un adevăr care se întîlnește la tot pasul“. Dar ce este mai puternic decît rațiunea, dacă nu firea însăși. Încă nu apăruse Rousseau (primul său *Discurs,* acela *asupra științelor și artelor,* va fi publicat după moartea lui Vauvenargues, în 1750), nici nu răsunase pledoaria sa vehementă pentru „natură“. Dar Vauvenargues, cu sensibilitatea fremătătoare a bolnavilor, presimte ideile ce se vor propune. Le proiectează fără consecvență, nu face din ele elementele unui sistem, nici articolele unui crez. E prea debil, din multe puncte de vedere — cu toată înduioșătoarea sa încordare virtuoasă, pentru a crede cu adevărat în ceva. De aceea, îndoindu-se de puterile cugetului scrie : „nu stă în puterea rațiunii să îndrepte toate beteșugurile firii“.

Vauvenargues este un erou disponibil. Saint-Beuve, care îl vedea alături de André Chénier, nu se înșela, poate. Nu cred, împreună cu alții, că ar fi devenit, în timpul Revoluției, un Saint-Just. Maurois privea mai departe și îl descoperea sub trăsăturile lui Stendhal. Toate aceste apropieri sînt fericite. Ca un erou — care ar fi putut să fie, și ca victima mediocrei discipline care a fost, prețuia mai presus de orice libertatea. În acest sens el poate fi asemănat cu tinerii eroi ai lui Stendhal și cu Henry Beyle însuși. „Rațiunea și libertatea sînt incompatibile cu slăbiciunea“. Sau : „Războiul nu este atît de apăsător ca robia“.

Cînd un raționalist începe să cocheteze cu natura, aceasta din urmă are poate ceva de cîștigat, rațiunea pierde însă cu siguranță totul. „Taina celor mai mici plăceri ale naturii depășește rațiunea.“ Și a da drepturi „naturii“ înseamnă a desfereca inima și pasiunile în simțurile și carnea pînă la ultima-i fibră. Îl vedem pe Vauvenargues pledînd pentru drepturile, apoi privilegiile firii, devenind un apologet al „inimii“. Pascal, mult mai profund, mai legat de cele abisale decît toți moraliș-

tii la un loc. Înţelesese, cu mult înaintea tuturor, că inima îşi are raţiunile ei pe care raţiunea nu le cunoaşte. Şi Vauvenargues (care l-a citit pe Pascal cu ardoarea autodidactului, cum i-a citi pe antici şi pe marii francezi din secolul lui Ludovic al XIV-lea) recunoaşte sursa ideilor în inimă. „Gîndurile mari pornesc din inimă". Pe marginea acestei reflecţii, Voltaire glosează : „În felul acesta, fără să ştie, Vauvenargues îşi făcea propriul său portret". Nu ştiu dacă „fără să ştie", dar Voltaire are dreptate. Gîndirea mai tînărului său discipol şi emul izvora din viaţa sa şi i-o oglindea. Mai sensibil decît perspicace, marchizul ostaş n-ar fi fost în stare să reflecteze analitic asupra comportamentului semenilor săi, nici să observe lumea, asemenea lui La Bruyère, pe care îl văd într-un colţ al salonului ducelui de Condé urmărind oamenii cu privirea calmă, detaşată, obiectivă, a burghezului ce-şi cîntăreşte baloturile din ochi. Nu, Vauvenargues visează mult şi cunoaşte puţin. E burghezul declasat (nu în jos, ci în sus, spre aristocraţia pe care tatăl său burghez a dobîndit-o luptînd cu ciuma, ca un extrem de vrednic primar al tîrgului său). Vauvenargues visează fapte de arme pe care nu le va înfăptui niciodată, pasiuni pe care nu le va trăi niciodată. Numai lucruri mari, pe care le adulmecă de departe, pe care nu le atinge niciodată. „Pentru a înfăptui lucruri mari, trebuie să trăim ca şi cum n-ar trebui să murim niciodată."

Dar bietul Vauvenargues ştia că va muri. Şi încă foarte curînd. A încercat el (ca noi toţi) să trăiască de parcă n-ar trebui să moară niciodată ? Nu mă îndoiesc. Este într-însul o febrilitate a gîndirii ce se naşte numai atunci cînd ai ajuns la frontiera care desparte credinţa că nu vom muri nicicînd de intuiţia că moartea este atît de aproape încît e de ajuns să întinzi braţul...

Ajuns aici ochii se deschid şi încep să vadă ceea ce raţiunea însăşi n-ar fi putut să înţeleagă pînă atunci. Cum se poate că locotenentul, apoi căpitanul din regimentul regelui, marchizul cu picioarele degerate, să înţeleagă ceea ce numai alţii, şi nu în timpul războiului galant de şapte ani (dar nici un război nu e galant !), ci mult mai tîrziu vor pricepe şi exprima : „Între regi, între popoare, între persoane, cel mai tare îşi ia drepturi asupra celui

mai slab, şi aceeaşi regulă este urmată de animale, de materie, de stihii etc., astfel încît totul se săvîrşeşte în univers prin violenţă ; iar orînduirea aceasta, pe care o condamnăm cu oarecare speranţă de dreptate, este legea cea mai generală, cea mai absolută, cea mai neştirbită şi cea mai veche a naturii". Înaintea lui Darwin sau a lui Sorel şi a mitului violenţei, Vauvenargues a înţeles. Maximele şi reflecţiile sale sînt pline de asemenea proiecţii care în retroproiecţiile lecturii noastre sînt incitante la meditaţie. Printre aceste reflecţii este şi aceasta : „O carte într-adevăr nouă şi originală ar fi aceea care ne-ar face să iubim vechi adevăruri". Frumoasă iubire pe care ne-o poate mijloci şi o iubire veche precum aceea a lui Vauvenargues.

6. **Alain, un moralist modern**

Fără să mă consider profet, cred că Alain îşi va avea încă ceasul său, şi că acesta nu e prea departe. Nu vom ajunge pe pragul noului secol XXI, către care ne îndreptăm, fără ca profesorul acesta să nu fi fost reabilitat, reconsiderat şi restaurat în drepturile sale fireşti, ale unuia dintre cei mai de seamă moralişti ai literaturii franceze. Căci opera sa, cu toată fervoarea unor discipoli care şi ei sînt căzuţi în desuetudine, cu toate succesele de mult apuse ale dascălului de la École Normale Supérieure, nu se bucură încă de prerogativele sale legitime. Şi, înainte de toate, ea nu *trezeşte* spiritele, aşa cum ar putea să o facă. Vina e, fireşte, a spiritelor care somnolează, nu a sa.

Căci virtutea esenţială a acestui gînditor este *trezia*. Şi, fireşte, ca de obicei, viciul său de căpetenie sau, cel puţin, limita sa de netrecut pentru el, ţine tot de această trezie a cugetului său. Cum ? Alain avea o natură socratică. Era un om căruia îi plăcea nespus să vorbească (chiar şi atunci cînd asculta, cînd — în scrierile sale — îi punea pe alţii, pe un Descartes, pe un Hegel, pe un Balzac, să vorbească, tot el era cel care *spunea* ce avea de spus prin gura lor). Nu e de mirare că şi-a intitulat multe din eseurile sale „vorbe", „cuvinte" — *Propos.*

Cuvîntătorul acesta, care a risipit în toate vînturile atîtea cuvinte, fără să fi fost prolix, era un înţelept care avea calităţile socratice pe care Nietzsche le detesta cordial : luciditatea spiritului demistificator, optimismul cugetului treaz. În fond, prin fiziologii secolului al XIX-lea, prin Claude Bernard, Alain descinde din „ideologii" secolului al XVIII-lea, din iluminişti, din materialiştii „omului-maşină". Atenţia sa îndreptată asupra cuvîntului, asupra mecanismului, adversitatea sa împotriva tenebrelor, a ascunzişurilor sub- sau supraumane, ce poate fi mai atracţios pentru neopozitivismul antispiritualist al acestui ultim pătrar de veac către care ne îndreptăm ! Alain aşteaptă să fie descoperit şi lansat, ca Socratele nesistematic al unui spirit sistematizator. Măcar de-ar fi acesta un nou Platon !

Destul cu oracolele ! Cum îl gustăm noi pe Alain ? Căci, hotărît, îl savurăm şi, fără să-i atribuim rolul unui *spiritus rector,* sîntem oricînd dispuşi să-l ascultăm cu plăcere, chiar dacă nu să şi-l urmărim. Stilul său aforistic, textele sale alcătuite adeseori din maxime, din sentinţe juxtapuse (căci, spre deosebire de Socrate, Alain afirmă, tot timpul sentenţios, tot ce ştie, ori crede că ştie) fac ca scrierile sale să constituie o literatură sapienţială cum puţine sînt în epoca modernă. Dascălul de la Şcoala Normală uneşte mereu speculaţia cu predicaţia şi, din amvonul său laic, ne propune tot mereu învăţături.

Mărturisesc că aceste învăţături — ca toată gîndirea lui Alain — au asupra mea un efect incitant. E adevărat, ele incită mai puţin la meditaţie, cît la o reacţie aş spune practică. Şi primul semn al unei asemenea reacţii este că propoziţiile lui Alain stîrnesc în noi un ecou umoral : ne seduc ori ne irită, ne zgîndăre într-un fel sau altul umoarea, înainte de a ne urni din loc convingerile intelectuale ori de a ne mişca afectiv (ceea ce nu se întîmplă aproape niciodată). O asemenea înrîurire nu trebuie să ne mire căci observăm insistenţa gînditorului asupra fenomenelor ce se află la limita dintre fiziologic şi psihic. În explicaţiile sale el recurge adeseori la un mecanism al reducţiei : fapte de ordin spiritual, moral, social sînt „reduse" şi tălmăcite printr-un model fiziologic. Reminiscenţe biologistice din secolul al XIX-lea ? Da şi nu. Cînd

afirmă apodictic : „Tristețea adîncă își are întotdeauna obîrșia într-o stare bolnăvicioasă a trupului..." — el procedează ca un fiziolog din veacul trecut, ca un Homais. Dar, alteori, reducția la fiziologie este mai subtilă. Iată un exemplu : „Thales, Bias, Democrit și ceilalți vestiți moșnegi ai vremurilor de demult aveau desigur o tensiune arterială nemulțumitoare, cînd începeau să-și piardă părul ; dar nu știau nimic ; folosul pe care-l trăgeau dintr-asta nu era mic. Sihaștrii Tebaidei se aflau într-o situație și mai bună ; deoarece nădăjduiau moartea în loc să se teamă de ea, trăiau ani îndelungați... Cel care se teme că nu va dormi nu-i bun de somn, iar cel căruia îi e frică de stomacul lui nu-i bun de digestie. S-ar cuveni deci să imităm sănătatea decît boala." Ceea ce nu mai e vorbă de pedant fiziologist.

E adevărat că pe acest emul al lui Descartes și al fiziologilor l-a preocupat mult sănătatea. *Părerile despre fericire* (unul din ciclurile sale cele mai pline de suc și duh) abundă în aserțiuni referitoare la sănătate. Unele (foarte puține !) sînt atît de stupide încît, drept scuză, le atribui o intenție subversiv-ironică. De pildă : „Pascal, care suferea din pricina trupului, era înspăimîntat de mulțimea stelelor ; și măreţul fior, care-l trecea privindu-le, era desigur pricinuit de răceala cu care se alegea, fără să-și dea seama, stînd la fereastră". Altele sînt, însă, cu tot aspectul lor frivol, penetrante : „Ne întrebăm cum oare căscatul trece de la unul la altul ca o boală ; îmi vine mai la îndemînă a crede că ifosul, încruntarea și înfățișarea îngrijorată se iau ca boala ; iar căscatul, dimpotrivă, fiind un mijloc prin care viața își scoate pîrleala și e o cale de reînsănătoșire, se transmite datorită alungării țîfnei ca un fel de făloasă mărturie de nepăsare ; e semnul pe care-l așteaptă toți, aidoma semnului de a rupe rîndurile. Bunăstarea aceasta nu poate fi respinsă ; orice încleștare se destramă." Sănătatea este o obsesie a filosofului francez, ca și a lui Nietzsche. Doar că, pe cînd acesta din urmă era un mare bolnav, cel dintîi avea o constituție sănătoasă. Obsesia aceasta este legată, și la unul și la altul, de plăcerea subversiunii, de o tendință nihilistă, ca și de nevoia de a găsi soluții taumaturgice diverselor morburi moderne.

Am putea spune că, pe acest plan, Alain este un Nietzsche de şcoală normală (fie şi Superioară).

Sursa şi unul dintre modelele sale (ca şi ale lui Nietzsche) este opera de explorare şi demitizare psihologică a moraliştilor. Alain e ultimul moralist din vechea stirpe, contemporan cu psihanaliza. Pe care a dispreţuit-o şi a judecat-o spiritual, deci fără prea multă profunzime. A observat, astfel, că nu poţi avea încredere într-o metodă — de explorare şi vindecare — ce se bazează pe spusele bolnavilor, căci „prea e uşor să faci o minte neliniştită să creadă orice vrei". Şi apoi, cele sexuale, care dobîndesc în psihanaliză un rol preponderent, au cu atît mai multă însemnătate „cu cît te opreşti asupră-le şi le dai... un fel de sălbatecă poezie". Ceea ce este de asemenea adevărat, dar — ca toate adevărurile lui Alain — este adevărat doar dintr-un anume unghi foarte particular. Căci moralistul acesta, ca şi La Bruyère postat într-un colţ al saloanelor prinţului de Condé, are o perspectivă nu prea largă asupra lucrurilor lumii acesteia, dar suficient de pătrunzătoare pentru ca spusele sale să lumineze unele falii sau unele reliefuri. Ceea ce nu e puţin lucru. Şi chiar dacă nu ne vom zidi economia după *Părerile economice* ale lui Alain, nici estetica după *Un sistem al artelor frumoase,* nici sistemul filosofic citînd fragmentele de istoria filosofiei din *Prescurtări pentru orbi,* vom avea întotdeauna cîte ceva de învăţat din ele. Şi, mai presus de toate, vom deprinde un mod de a judeca cu ajutorul bunului simţ (calitatea umană cea mai egal repartizată, după Descartes, dintre toate).

Învăţăturile moralistului Alain se referă, aproape toate, la morală. Fie că scrie „despre spirit şi patimi", despre „aventurile inimii", ori îşi notează „părerile despre fericire", scopul său imediat, didactic, este acela al introducerii omului în umanitate. Un etos al muncii se desprinde din paginile acestui om care nu şi-a îngăduit frivolele răsfăţuri ale complacerii în sine, dar nici nu şi-a încordat puterile dincolo de ceea ce îi îngăduia o fire mijlocie. „Omul se formează prin trudă ; adevăratele lui plăceri trebuie să le cîştige, trebuie să le merite. Trebuie să dea înainte de a primi." Mărturisesc că, deşi nu-i împărtăşesc vederile filosofice, deci nici temelia eticii sale

nu mi se pare solidă, preceptele acesteia — simple, robuste, cinstite, derivînd din experiența practică mai curînd decît din speculația teoretică — îmi apar cu o luminoasă și convingătoare evidență. Singurul punct pozitiv din etica lui Sartre (pe care dealtfel acesta n-a putut-o constitui) este o formulă preluată de la Alain: omul face și făcînd se face. Sînt numeroase, în textele lui Alain, formulele prin care gînditorul face o profesiune de credință în valoarea *facerii*. „Omul care nu face nimic, nimic nu-i place. De-i aduceți fericiri gata făcute, întoarce capul a silă, ca un bolnav. Dealtfel cui nu-i place mai mult să cînte decît să i se cînte..." „Să făptuiești, iar nu să înduri, iată care a taina lucrurilor ce ne sînt pe plac..." „Cel dintîi leac al bolilor cugetului este deci tăierea lemnelor" etc. Singură truda liber asumată e bună. Fericirea se învață muncind. O etică sumară, făurită — ca potcoavele — cu lovituri de ciocan pe o nicovală de țară. Dar o etică salutară pentru cei care au înlocuit mîntuirea prin sănătate.

DE LA CHATEAUBRIAND LA FLAUBERT

1. Chateaubriand printre sălbatici

Viața *sălbatică* aparține stratului celui mai profund al reveriei lui Chateaubriand. Încă mult înainte de a purcede spre America și indienii ei, copilul din sumbrul castel breton visa libertățile primitive ale mîncătorilor de oameni. Vis de evaziune din rigorile europene. De două secole și mai bine, Europa preacultivată își caută compensări imaginare pentru toate frustrările suferite în urma legilor pe care și le-a impus sieși, în universul naiv, erotic și violent al Barbariei exotice. Ce apăsare pentru François-René-Auguste de Chateaubriand în castelul acela cu ziduri cenușii și vaste săli goale, pe care ecoul pașilor tatălui mohorît, pe lespezile reci, le făcea încă mai vaste și mai vide, ce sufocantă deznădejde timpurie, și ce îndem spre evadare! Pentru el, a evada va însemna a trăi. A părăsi sala rece în care seară de seară, spre teroarea copilului, silueta tatălui se pierde în umbră pentru a reapărea mai grea de taine înfricoșătoare! A refuza zidurile sacerdoțiului ca și pe acelea ale curții ori ale vieții cazone nu era decît a continua evadarea. Și apoi fuga din țara revoluției care-i ucisese fratele și îi aruncase în temniță mama septuagenară. În sfîrșit, în 1791, plecarea în America. De această dată, a evadării din Europa, aș asocia altele două, apropiate : Blake publică în 1790 *Nunta cerului și a infernului,* iar lui Sade îi apar între 1791—1797 *Justine ou Les malheurs de*

la vertu, Juliette ou Les prospérités du vice ca și minorele sale, *La Philosophie dans le boudoir* și *Aline et Valcour.* S-ar părea că între eroina lui Chateaubriand, Atala, și eroinele operelor „sadice“ este o prăpastie. Și, într-o privință, există o asemenea prăpastie. Esențială, însă, este puntea pe care, fățiș ori subversiv, toți acești neliniștiți au aruncat-o între tărîmul inocenței și al viciului, între „cer“ și „infern“, ca să folosim termenii încă creștini ai lui Blake. Astfel, peste abisul care ar separa-o pe Atala de Justine, atît Chateaubriand cît și Sade întind secrete punți înscrise în structura narațiunilor lor și, ca să zic așa, în chiar constituția eroinelor lor.

Dar, înainte de a ne opri asupra acestor punți, să-l urmărim pe Chateaubriand în America acelui sfîrșit de secol al XVIII-lea, în țara independenței de curînd cucerite. Cred că peripețiile sale în Lumea Nouă vor fi fost mai curînd comice decît eroice, dar din nefericire nu știm prea multe despre ele. Vicontele nu avea umor și, mai tîrziu, cînd își va rememora cele trecute vremi, va prefera o perspectivă dramatic-idealizatoare. Dealtfel, va ascunde cu grijă multe amănunte ale șederii sale, dovadă că nu avea de ce să se prea mîndrească cu ele. El, care nu îndurase trivialitățile Europei timpului său, ce va fi avut de înghițit în America aceea a începutului de istorie ! Știm că l-a întîlnit pe Washington și că i-a vorbit, încercînd să obțină de la el subsidii, despre planul său de a descoperi „pasajul de Nord-Vest“. Generalului pragmatic trebuie că francezul filfizon i se va fi părut un fel de căutător al cvadraturii cercului, un zănatic, sau un aventurier mărunt, nici măcar un vizionar. Scriitorul va vorbi mai tîrziu despre drumul său spre Mississippi, spre acel „Meschacebe“ care apare în *Atala.* Dar, de fapt, n-a ajuns pînă la marele fluviu după cum nu a pornit spre Marele Nord sălbatic. În cele vreo cinci luni ale șederii sale în America, face un drum de la Baltimore la Philadelphia și apoi la Lacuri. Probabil a văzut Niagara, și s-a întors apoi spre coastă. N-a fost nici în galeșa Floridă (cum ne lasă să înțelegem), n-a traversat nici Luiziana, nu s-a culcat nici în coliba indianului, nici n-a fumat pipa păcii cu Pieile Roșii. Cărțile pe care le citește (*Histoire générale de la Nouvelle France* a iezuitului

Charlevoix și lucrările lui Carver, Bartram etc.) înlocuiesc experiențele care îi lipsesc. Ca pentru orice european adevărat, lumea pentru el este, în ultimă instanță, o carte.

De aceea, abia așteaptă să se întoarcă în Franța ca să scrie cartea acelor Natchezi, tribul rebel pe care în 1727, administrația franceză din Luiziana îl masacrase. *Atala* ca și *René* urmau să fie fragmente, simple episoade din marea epopee a tribului-martir. Micul viconte vedea lucrurile în mare. Aceste scurte narațiuni vor trebui, mai apoi, să servească drept pilde (un fel de parabole exemplificatoare) la opul grandios prin care încă tînărul francez se pregătea să salute secolul nou : *Le Génie du Christianisme* (1802). În primăvara lui 1800, Chateaubriand se reîntorcea în Franța și cobora pe țărm ținînd în mînă șpalturi tipărite la Londra ale acestei lucrări. Un an mai tîrziu, înainte de a-și publica lucrarea cea mare, de la care spera, justificat, gloria, el dădea în vileag povestirea sa *Atala,* „ca pe unul din acele mici baloane de încercare ce sînt lansate înaintea celui mare pentru a cerceta starea atmosferei" (citat de Sainte-Beuve, în *Chateaubriand et son groupe littéraire sous L'Empire,* după Vinet).

În prefața pe care o scrie la *Atala,* Chateaubriand își reneagă maestrul, pe Rousseau. Iată pasajul în care — cum spune același Sainte-Beuve — vicontele nu „minte", ci „uită" : „...nu sînt deloc ca domnul Rousseau, un entuziast al sălbaticilor, și, deși aș avea peste tot atîtea motive ca să mă plîng de societate cîte avea acest filosof ca să se felicite de ea, nu cred nicidecum că *natura pură* e lucrul cel mai frumos pe lume. Am găsit-o întotdeauna foarte urîtă, pretutindeni pe unde am avut prilejul s-o văd. Departe de a fi de părere că omul care gîndește este un *animal depravat ;* cred că gîndirea îl face pe om. Folosind cuvîntul *natură,* s-a pierdut totul." Repudierea părintelui spiritual, întrucîtva de conjunctură, însemna ruptura cu ideologia care a triumfat în secolul al XVIII-lea. Scriitorul nu este nicidecum sincer : departe de a socoti natura urîtă, a găsit-o întotdeauna sublimă în frumusețea ei pură.

Tocmai natura, dealtfel, e eroul atotprezent, marele mijlocitor al destinelor acestei cărți, ca și motivul prin-

cipal al *discursului* ei. Cînd Atala, îndrăgostită dar reticentă, își permite, față de Șactas, exaltări verbale, ea recurge la repertoriul agrest al naturaliștilor : „...îmi ești scump ca umbra pădurii în arșița zilei ! Ești frumos ca pustietatea cu toate florile și vînturile ei." Viața „sălbaticilor" din această narațiune, sălbatici care posedă mai mult decît rudimentele culturii europene, este îmbibată de efluviile unei naturi copleșitoare. Fuga tinerilor, coborîrea lor de-a lungul marelui fluviu prin păduri nestrăbătute încă, reprezintă proiecția imaginară a unei naturi edenice. „În aceste adăposturi rîzătoare, pregătite de Marele Duh, ne odihneam la umbră. Chiar dacă vînturile coborîte din cer cutremurau cedrul cel rotat, chiar dacă palatul aerian durat pe crengile lui se clătina dimpreună cu păsările și călătorii adormiți în ungherele lui, chiar dacă mii de suspine ieșeau din încăperile și din bolțile acestei clădiri în mișcare, niciodată minunile Lumii Vechi nu au putut sta alături de acest monument al pustietăților".

Dar Natura intră in conflict — după vechea tradiție a spiritualității europene — cu Legea. Atala este creștină și destinată, prin vot, fecioriei. Simțurile ei sînt cu atît mai aprinse cu cît legea creștință, căreia i se supune, îi interzice satisfacera dorințelor ei. Dar, în proverbele Infernului, din *Nunta cerului și a infernului,* Blake revine în mai multe variante asupra temei următoare : „Dorințele nesatisfăcute nasc pestilență", sau : „Decît să nutrești o dorință nesatisfăcută, mai bine să ucizi un copil în leagăn". Sade nu s-ar fi exprimat mai clar asupra acestui subiect. Atala, fugind de dorința ei în care vede călcarea Legii, alege sinuciderea. Această Chimène sălbatică crede că își urmează datoria, refulîndu-și pasiunea. De fapt, calcă o lege mult mai însemnată luîndu-și viața. Eroina lui Sade, Justine, este și ea o încercată a moralei creștine. Între inimile unor inși care nu au scrupulele indianului Șactas, ea este însă violentată, suferind toate umilințele trupului și spiritului. Puritatea ei provoacă răul. Atît Atala cît și Justine sînt exemple ale conștiinței nefericite. Dar pe cînd Atala curmă procesul refugiindu-se în moartea care abolește natura și conștiința, Justine îl continuă pînă la capăt. Și ea va muri — supremă ironie ! — ca o victimă a naturii.

Nu este oare, René, o asemenea victimă ? Pradă propriei sale naturi melancolice, avînd o vocaţie a neantului, el este un fel de *om de prisos* al Occidentului. Fuga sa în America înseamnă o căutare a deşertului care să convină pustietăţilor sale lăuntrice. Pasiunile sale sînt vîrtejuri în gol. Om al unei culturi îmbătrînite, el e dezgustat de toate înainte de a fi gustat din ceva. Atins de marea *acedie* modernă, el este un precursor al nihiliştilor ce vor apărea în literatura, şi nu numai în literatura, secolului următor. Morbideţea sa este aceea a unei civilizaţii care simte nevoia barbariei regeneratoare.

Chateaubriand a simţit, mult înaintea altora, această nevoie cînd a plecat în America, în care fără să vadă prea de-aproape Pieile-Roşii a intuit forţele ascunse ale unei naturi virgine. Întorcîndu-se în Europa, a convertit aceste forţe în cuvinte, în ligamentele şi vinele unei proze poematice. Şi dacă retorica sa nu ne mai stoarce lacrimi, dacă citim *Atala* şi *René* fără ca nefericirile acelor tineri străbunici ai noştri să ne mai mişte, nu este mai puţin adevărat că o lectură nouă ne poate revela în aceste naraţiuni nodul iniţial al unor complexe ce se vor manifesta mult mai tîrziu, tulburîndu-ne, într-o Europă ce nu mai trebuie să-i caute pe barbari aiurea căci îi descoperă în mijlocul ei, circulînd pe străzile marilor ei metropole.

2. Stendhal, sau Eşecul eşecului

Pasionaţii stendhalieni (şi care romancier dintre cei mari ai secolului trecut a putut să stîrnească în acest secol al nostru pasiuni mai vehemente !) n-au acordat o deosebită atenţie unei fraze strecurate, oarecum pe furiş, printre altele mult mai eclatante, sau mai acide, sau mai inteligent-analitice, într-un caiet din 1804 al *Jurnalului* scriitorului adulat. Iată fraza : „Voi împlini douăzeci şi unu de ani peste douăzeci şi trei de zile, e timpul să mă bucur de viaţă“. De fapt, originalul este mai direct : „...il est temps de jouir“. Într-un fel, tînărul Henry Beyle se somează pe sine : vîrsta adultă se apropie, trebuie să juisezi. Bizară obligaţie pe care nu şi-o impune

decît un om care aleargă după himera desfătărilor, căci voluptățile concrete fug de el.

Nu vreau să explic ceea ce este inexplicabil, enigmatic în caracterul lui Octave de Malivert, eroul romanului *Armance*, prin carențele psihofiziologice ale autorului. Psihanaliza l-a ocolit, în mod bizar, pe Stendhal care ar fi fost un „caz" privilegiat atît prin numeroasele sale complexe, cît și prin bogăția de informații pe care ni le oferă jurnalele sale. Cel care, pe vremea cînd scria rîndurile amintite mai sus, mai nota în același *Jurnal* al său că a mers la teatru șase zile la rînd din cauza gastritei care îl împiedică să lucreze și îl chinuiește după-amiezele, că a citit cu plăcere la Biblioteca Națională scrisorile autografe ale lui Voltaire și ale lui Henri IV către marchiza de Verneuil, una din metresele sale, cu care ocazie a reflectat asupra naivității, învățînd „să o simtă", cel care făurește proiecte de îmbogățire prin întemeierea unei case de comerț dar care prevede că, economisind ban cu ban, va reuși, cel mult, să nu mai facă alte datorii din cauza unei sume de trei ludovici care i-a tulburat bugetul, și abia poate spera să cumpere niște pantaloni verzi și o pereche de cizme absolut indispensabile, acest om, care se flagelează necontenit din pricina condamnabilei și ridiculei sale timidități, va căuta o viață întreagă să compenseze toate cele de care tinerețea sa i-a fost frustrată. Inutil.

Stendhal purta ratarea în destinul său, ca și soldații lui Napoleon în raniță bastonul de mareșal. Dar el însuși a fost unul dintre acei soldați! Și n-a ajuns mareșal, cu toate că a sperat-o cu furie. Dovadă că purta ceea ce spuneam. Nu este, însă, o școală mai desăvîrșită pentru desăvîrșirea unor oameni decît aceea a eșecului. Nădăjduiești gloria armelor, amoruri ilustre, avuție imensă, puterea unui dispunător, și la patruzeci de ani ajungi să pari vesel doar față de alții, în intimitate nu poți fi decît trist, căci n-ai atins nimic din toate după cîte ai jinduit. În schimb ajungi să te cunoști, și mai ales, să-i cunoști pe alții. Eșecurile ți-au deschis ochii. Dacă te obstinezi să vezi și de-acum încolo năluci, n-ai decît. Dar ochii nu ți s-au deschis în zadar tot căutînd la ruinele din jur și din tine. Stendhal nu împlinise încă vîrsta de patruzeci

de ani cînd observa că urmărește „fericirea“ (ce să-i faci, obiceiurile vechi nu se pot părăsi cu ușurință!), cu „mai multă inteligență“. Bineînțeles. Împreună cu Tracy, scumpul său „ideolog“, și cu bătrînii elini, își dă seama că „a se cunoaște pe sine însuși“ poate fi, pentru el, o cale a fericirii.

O cale cam amară. Dar singura care îi e rezervată celui care nu poate cunoaște desfătarea, care în zadar își propune, ba chiar se obligă, la douăzeci și la patruzeci de ani, *„de jouir“*.

Octave de Malivert este cel mai „stendhalian“ dintre eroii lui Stendhal. De aici farmecul său deosebit pentru iubitorii maestrului, de aici însă și, oarecum, eșecul său artistic. Acest erou nu este doar un prototip al ratării (în pofida sau chiar prin calitățile și virtuțile sale), ci el este ratat și din punct de vedere literar, cu toată arta cvadragenarului care i-a făcut portretul. În termenii veacului nostru, tînărul Octave este, în mai mult de un sens, destinat neantului. Face parte, desigur, din generația celor îmbolnăviți de „morbul veacului“. Se simte de prisos ca și alți fii ai secolului. Dar față de aceștia are ceva în plus, sau mai exact ceva în minus. Simți că îi lipsește ceva, mult mai radical decît comparșilor fictivi ai lui Musset, ori ai lui Pușkin și Lermontov. Golul care se cască într-însul este mai adînc, mai obscur și monștrii pe care-i ascunde n-au chipul naiv-mitologic al acelora care s-au prăsit în sufletele atîtor damnați ai romanticii. Tocmai aceasta constituie nodul misterios din alcătuirea personajului. Suferința sa n-are nici chip, nici nume. Știm că Stendhal își explică eroul minat de un rău inexplicabil (într-o scrisoare către Merimée), dîndu-i un diagnostic pe care-l putem numi medical. Octave ar fi, după spusa autorului său, impotent. Se prea poate ca scriitorul să fi avut această cheie a misterului înaintea ochilor săi, în timp ce-și articula ficțiunea. Dar aceasta nu înseamnă că melancolia stranie, salturile bizare în umoarea eroului său, și, mai ales, trăirea abisală pe care acesta o reprezintă, derivă neapărat din micul secret al cărui deținător se considera Stendhal. Eroii fictivi au secretele lor, ei au o rațiune pe care rațiunea autorilor lor nu o poate percepe.

Elisabetanii, ca şi unii germani care au trăit amurgul Evului Mediu, au cunoscut mai de aproape melancolia decît o vor cunoaşte romanticii. Stendhal pune în fruntea capitolelor din *Armance* epigrafe extrase din Shakespeare, Marlowe şi alţii. Un text, printre celelalte, de Marlowe, incită la reflecţie : „Melancolia îl pecetluia apropiindu-l, pe el a cărui inimă ambiţioasă exagera fericirea de care nu se putea bucura". Admirabil. Sînt convins că Stendhal gusta această formulă, şi altele asemenea ei, pentru că i se aplicau ca o mănuşă, se mulau pe golurile din sufletul său. Tot astfel, cuvintele pe care le atribuie lui Octave de Malivert în solilocviile sale melancolice (în sensul cel mai grav al acestui cuvînt) par desprinse din *Jurnalul* tinereţelor sale turmentate şi al maturităţii sale dezabuzate.

Melancolia nu înseamnă doar o umoare neagră. Octave sare de la gîndul sinuciderii la acela al decorării salonului său. Surpat în el însuşi, „descumpănit din lipsa atît de îndelungată a oricărei fericiri" (ah ! Stendhal, te recunosc !), el se apucă să-şi proiecteze un salon fastuos. Şi, mai curînd decît ideile tenebroase ale meditaţiei sale moroze, imaginile splendorilor reci ale acelui salon ne introduc în subteranele sufletului său. A moştenit, doar, milioane. „Voi avea un salon minunat, ca acel al casei de Bonnivet ; numai eu voi intra acolo. În fiecare lună, atîta doar, la întîi ale lunii, un slujitor care să şteargă praful, dar sub ochii mei ; să nu caute să-mi ghicească gîndurile din felul în care îmi aleg cărţile şi să surprindă ceea ce scriu, pentru a-mi îndruma cugetul în clipele de rătăcire... Cheia o voi purta mereu legată de lanţul ceasului, o cheiţă de oţel, aproape de nevăzut, mai mică decît cea a unui portvizit. Voi aşeza în salon trei oglinzi înalte, fiecare de cîte şapte picioare. Mi-a plăcut întotdeauna acest soi de podoabă sobră şi plină de măreţie. Care să fie cea mai mare dimensiune a oglinzilor ce se fabrică la Saint-Gobain ?" Şi omul, care timp de trei sferturi de oră se gîndise să-şi curme viaţa, se urcă în aceeaşi clipă pe scaun, să caute în bibliotecă tariful oglinzilor de Saint-Gobain.

Printre oglinzile reci ale conştiinţei sale, Octave de Malivert se pierde ca într-un labirint. Iubirea sa pentru

Armance este o disperată încercare de a se salva din acest dedal. Ca și Stavroghin, el este, însă, incapabil de a iubi cu adevărat. Am amintit această creatură a lui Dostoievski pentru că Octave este mai aproape de acel om al neantului decît de frații săi întru creație stendhaliană : Fabrice del Dongo, Julien Sorel, Lucien Leuwen. Octave și Nicolai Stavroghin își înspăimîntă mamele. Cele care le-au dat trup se îngrozesc observînd prezența într-înșii a unui spirit ce nu purcede din făptură omenească. Prezență demonică de care Dostoievski era conștient. Mult mai puțin decît el, Stendhal. De aici ezitările sale în proiectarea lui Octave, de aici explicația minoră pe care o dă și pe care probabil și-o dă.

Căci nici el nu putea ști ce a pus stăpînire pe eroul său, cine a săpat într-însul golul prin care atîtea vise și dorințe, nobile aspirații, calități, puteri se scurg în van. Stendhal a fost înțeles în secolul nostru și era firesc să se întîmple un asemenea decalaj în aprehendarea operei sale. În viață, el a fost un om al eșecului. Triumful său tardiv constituie însă o pildă pentru arta care e aproape întotdeauna un eșec al eșecului.

3. Din nou și mereu Balzac...

Despre Balzac s-ar putea spune ceea ce Picasso, pare-se, ar fi zis despre sine : el nu caută, el găsește. Balzac nu încearcă, ci reușește.

Asta nu înseamnă că ar fi fost scutit de dibuirile tinereților ori de eșecurile maturității. Dar dacă există o formulă „balzaciană“ a romanului (de care el nu poate fi făcut întru totul responsabil), acea formulă s-a dovedit mai trainic fecundă decît oricare alta din istoria narațiunii. Unii și alții din romancierii ruși puteau să declare că descind din mantaua lui Gogol, dar care din prozatorii lumii (chiar dacă aderă la o poziție anti- sau nonbalzaciană) ar putea să se jure că nu s-a atins niciodată, că n-a îmbrăcat niciodată rasa de călugăr nocturn al scrisului (fie și numai pentru a o zvîrli cît colo). Formulele de renunțare la „balzacianism“ sînt încă tributare acestuia.

Mărturisesc, am cea mai profundă admirație pentru viziunea balzaciană asupra romanului, viziune pe care atîția în zilele noastre (și noi înșine) o considerăm perimată. Dar nu tot ce este (sau pare) perimat este vrednic de dispreț. Îl înțeleg pe Robbe-Grillet cînd protestează împotriva obligației de a balzacianiza la nesfîrșit, dar protestul său legitim nu dobîndește valoare durabilă doar prin manifeste, ci prin construcții epice care să înlocuiască pe cele perimate. În fond, „noii romancieri" — asemenea lui Mallarmé — proiectează „*Cartea*", o carte care este mai mult și altceva decît o reprezentare a universului. Dar n-am putea spune oare că, înaintea lui Mallarmé, Balzac a realizat *Cartea* pe care o va visa acesta ?

S-a spus de atîtea ori : *Comedia umană* e o sumă, o vastă totalitate neîncheiată, un uriaș monument în care nu toate părțile sînt de egală valoare, un inepuizabil repertoriu uman. Da, desigur, dar și altceva decît o asemenea sumă, un asemenea monument. Cuvier îndrăznea să reconstituie mamutul dintr-un os al său, Balzac încearcă să clădească o lume din puținele elemente ale unei „documentări" incomplete. „Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap", spunea romancierul. Iar altă dată, într-o scrisoare intimă, vorbind despre oamenii mari ai secolului său, despre cei care au avut „o viață imensă", se situează alături de Napoleon, Cuvier, O'Connell. Mai mult, și mai autentic decît Stendhal, a fost o întrupare a unui vis cezaric. Napoleon al imaginației, a împins fruntariile acesteia cît mai departe, și-a cucerit un imens imperiu, în coaja de nucă europeană a culturii sale. De aceea, în *ochiul* său, ochiul romancierului „balzacian" pe care el îl compara cu acela, înscris în eternul triunghi, al lui Dumnezeu cel atoatevăzător, recunoaștem mai puțin lentila prin care se adună într-un focar razele unei lumi *reprezentate*, cît ochiul vizionarului care dispune de viziunea sa, cel care văzînd creează cele ce vede.

Balzac se recunoștea pe sine continuator și creator *ex nihilo* al unui univers romanesc. Atunci cînd (în *Avant-propos de la Comédie humaine* din 1842) scrie despre Walter Scott : „El reunea drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea ; făcea să apară miraculosul și adevărul ; atingea poezia prin familiaritatea celor mai umile

feluri de a vorbi", scriitorul francez își declara, de fapt, propriile sale năzuințe. Secolul său viza totalitatea, o știință totală, de la Hegel la Taine. Dar în acel secol în care realitățile unei lumi sociale se impun tot mai mult observatorilor în care știința se insinuează din ce în ce mai mult în speculațiile unor oameni ce nu erau „de știință", rămînea un spațiu, aparent tot mai restrîns, deschis evadărilor posibile într-o lume a imaginarului. Burghezul vrea să se vadă pe sine, să se recunoască, să descopere în cărțile sale obiectele sale îndrăgite, locuința sa. Un univers tot mai instrumentalizat se impune scriitorilor. Un univers ambiguu, care obturează *viziunea* alimentînd-o. Prin cîte încăperi închise, cu mobilele lor Restauration, cu tapetele lor, prin cîte magazii de obiecte ale unei civilizații în grăbită reificare trebuie să treacă fantezia lui Balzac pentru ca universul său imaginar să se poată constitui.

Căci ceea ce ne uimește azi citind orice roman al său, chiar și cel mai puțin izbutit (din punctul de vedere al unei critici revolute !) nu este inventarul civilizației din prima jumătate a secolului trecut, nici lumea sa ca societate constituită, ci viziunea creatoare a unui univers imaginar. Imaginarul cu legile sale proprii, epura unui univers posibil, iată ce căutăm și găsim în *Comedia umană*. Nu ne mirăm că — în romanele care de obicei au fost ocolite de exploratorii critici sau istorici literari întrucît depășeau prea vădit schema lor, tributară unor considerații primare referitoare la arta prozei ca reprezentare — cea mai intimă proiecție de sine a lui Balzac romancierul este aceea a „căutătorului de absolut". Un căutător care — mai eficient decît Mallarmé, mai puțin steril — și-a creat instrumentul căutării sale. În acel „mobil romanesc" — cum îl numește Michel Butor — pe care-l constituie sistemul cu articulații suple al *Comediei umane* în care revin teme, motive, circulă personaje de la un roman la altul, un vast ansamblu se formează dintr-un număr de structuri îmbucate între ele, un ansamblu asemenea sferei pascaliene, cu circumferința în infinit și centrul pretutindeni. În fond, urmașii lui Balzac nu sînt micii realiști epigonici din secolul al XX-lea, ci Proust și Faulkner.

Aceste reflecţii mi-au fost suscitate de lectura unei cărţi pe care n-o mai luasem în mînă din copilărie şi pe care, cu excepţia unui capitol, o uitasem cu desăvîrşire : *Medicul de ţară*. Capitolul pe care mi-l reaminteam (şi pe care nu cred că-l mai poate uita cineva după ce l-a citit) alcătuieşte grosul părţii a treia a acestei cărţi, intitulată *Napoleon al poporului*. Am recitit povestirea lui Goguelat, poştaş de ţară, fost grenadier al Împăratului, cu o emoţie cel puţin tot atît de vie ca aceea care m-a încercat pe vremuri cînd îl mai adulam încă pe Cezarul timpurilor moderne. E adevărat, de astă dată nu participam la extraordinara istorisire cu elanul crescînd al ascultătorilor, care-i face ca, la sfîrşitul povestirii, să izbucnească cu toţii (în plin regim legitimist!) în urale : „Trăiască împăratul!“, ci cu un entuziasm dilatîndu-se pînă la o pură admiraţie estetică pentru marele vizionar Honoré de Balzac, acest Napoleon benefic al universului imaginar.

Cînd infanteristul-poştaş se ridică de pe grămada lui de fîn, în hambarul în care sînt adunaţi mai mulţi, la clacă, şi îşi „plimbă deasupra adunării acea privire întunecată, încărcată de mizerie, de evenimente trăite şi de suferinţe, care-i deosebeşte pe veterani“, simţi că însuşi Duhul povestirii se înalţă şi începe să plutească deasupra capetelor reculese ale oamenilor adunaţi laolaltă. Duhul povestirii este înrudit, dar foarte de departe, cu Duhul istoriei. Veteranul istoriseşte viaţa Împăratului. Balzac împrumută vocea unui om din popor, a unuia pentru care nu viziunea se supune faptelor, ci faptele se supun viziunii. În povestirea sa, istoria nu este decît o umbră care se luminează şi prinde viaţă la focurile credinţei. Napoleon se ridică în această povestire din istorie în mit. Folclorul nu se mulţumeşte cu reminiscenţele, ci îşi caută alimentul în viaţa vie. Fabulaţia se revarsă peste limitele realului, de care Duhul povestirii se foloseşte, dar cu libertatea de manevră a unui creator ce se slujeşte de elemente.

Şi iată, astfel, nemaipomenita viaţă a împăratului pe care mama lui l-a închinat lui Dumnezeu, căci „Napoleon al poporului“ nu poate fi un om ca toţi oamenii, ci o făptură cu virtuţi supranaturale.

Marile mituri intervin în această narațiune și îi dau dimensiunea profundă, abisală, a perenității umane. Dar să nu uităm împletirea patosului cu comicul unui asemenea relatări în care miturile — fără să fie degradate printr-o relatare demitizatoare, — sînt transpuse într-un discurs ce-și vădește, printr-o dublă ironie a adevăratului povestitor, naivitățile. Cu această dublă față a narațiunii ne apare, în versiunea entuziast-naivului ex-grenadier campania din Italia: „Și-atunci, Napoleon, numai ce ți-i învăluie pe generalii germani care nu mai știau pe unde să se vîre ca să scape teferi, îi scarmănă bine, le ia prizonieri, uneori dintr-o dată cîte zece mii de oameni, impresurîndu-i cu o mie cinci sute de francezi pe care-i manevra cum știa el: cu un cuvînt, le ia tunurile, proviziile, banii, muniția, tot ce se poate lua, îi aruncă în apă, îi bate în munți, îi zvîrle în aer, îi mănîncă de vii, pe pămînt, îi cotonogește peste tot locu". Ca un leit-motiv, revine din cînd în cînd nevoia de a sacraliza, de a ridica cele povestite din sfera meschin-comună a efemerului, a banal-umanului: „Un om ca toți oamenii ar fi putut face asta? Sigur că nu." Napoleon are legături misterioase cu „Omul roșu" care îl proteguiește, apoi îl părăsește. Sacru și profan în același timp, sublim și umil. „Da, oricine, un sergent și chiar un soldat putea să-i spună: «Împărate» cum îmi spuneți voi mie: «Băiete». Și ținea seama de ce-i vorbeau oamenii, se culca în zăpadă, la rînd cu noi; pe scurt, avea înfățișarea aproape a unui om natural."

Și Balzac — cînd mă gîndesc la el răsărind din noaptea creației sale, ca și din blocul inform al lui Rodin — mi se pare avînd înfățișarea *aproape* a unui om natural. A fost, într-adevăr, o strașnică *natură*. Îți vine, după ce-l citești să strigi (cu totul necritic dar entuziast): Trăiască Împăratul Balzac!

4. Michelet, sau Arta istoriei ca resurecție

Nicolae Iorga vorbea despre Michelet ca despre un „istoric liric", subliniind cu o intenție întrucîtva ironică epitetul. Deși cît de liric — în sensul cel mai înalt al

termenului — este propriul său discurs istoric! În nici unul dintre istoricii mari ai secolului al XIX-lea nu s-ar fi putut recunoaște (dacă o asemenea recunoaștere era posibilă) ultimul mare cronicar al Europei, ca în romanticul, în vizionarul profet dăruit al verbului, în Jules Michelet. Nici Mommsen, nici Ranke, nici Burckhardt, nici Buckle, Taine ori Renan, pe care atît de bine i-a cunoscut, care i-au fost congeneri asemenea lui Michelet. Am putea vorbi chiar de o congenialitate manifestă, mai presus de orice, în faptul că atît unul cît și altul — Iorga, ca și Michelet — au *întrupat* Istoria, au vrut să fie și au izbutit să *fie* istorie.

Pentru Michelet, istoria este „resurecția vieții integrale". Nici istoriografia barocă — edificiu maiestuos, construcție ordonată după un sistem derivînd din speculația minții, din dogma acceptată, din Lege —, istoriografia unui Bossuet, nici aceea raționalistă, liber-cugetătoare a secolului al XVIII-lea, istoria unui Voltaire, nu vizau „viața integrală". Bossuet urmărea realizarea planului Providenței, a unei transcendențe, în planul mundan, în imanență. Voltaire trecea în revistă diverse sectoare ale activității umane în „secolul lui Ludovic al XIV-lea". Dar secolul al XVIII-lea se sfîrșește și cel următor se începe printr-o răsturnare violentă a structurilor istoric constituite. Istoria își iese din țîțîni — am putea spune, parafrazîndu-l pe Shakespeare. Simțul istoricității, ca și conștiința de a participa la istorie, se extinde, nemăsurat, ele nu mai sînt apanajul puținilor membri ai unui cabinet. Mulțimea care dărîmă Bastiliile Europei se vede investită cu o istoricitate ce modifică însuși statutul istoriei ca atare. Augustin Thierry — autorul cititelor *Povestiri din timpurile merovingiene* (1840) — vrea, astfel, să „prezinte în acțiune oameni, moravuri, caractere". Simți că prin această formulă a trecut suflul Revoluției franceze. Thierry încearcă formula unei istorii *narative*. Ca și el, un Thiers, un Mignet. Alta este formula — spiritul și metoda — unui Guizot. El încearcă să descopere în sînul unei mase haotice de fapte o cauzalitate ; istoria se prezintă în ochii săi drept un lanț al determinismelor. Formulă a unei istorii *filosofice*. Michelet va uni aceste două tendințe ale contemporanilor

săi, în fond două modalităţi ale viziunii, ca şi două tehnici ale discursului istoric. „Istoria — spune el — Thierry o numeşte naraţiune, iar d-l Guizot analiză ; eu o numesc resurecţie."

Dar nu poate învia decît ceea ce a fost o dată viu : Michelet este irezistibil atras de toate formele vieţii. Îl vedem — nu fără mirare ! — elaborînd, după *Introducerea în istoria universală,* concomitent cu marea *Istorie a Franţei,* ca şi cu alte lucrări istoriografice, cărţi precum : *Pasărea, Insecta, Iubirea, Femeia, Marea, Muntele* etc. Desigur, nu este un naturalist, un fel de Buffon sau Fabre, care şi-ar descoperi o a doua pasiune, pentru formele şi mişcările naturii, după aceea pentru gesturile naturii, după aceea pentru gesturile omului. Dar cărţile acestea, stranii poeme ale omului care a scris *Biblia umanităţii,* mărturisesc adînca sa fervoare pentru toate cele ale Firii, pentru manifestările unei Vieţi universale.

Viaţa trebuie împărtăşită pentru a fi înţeleasă. O atitudine sau mai exact o virtute simpatetică determină relaţia istoricului cu Natura şi Istoria deopotrivă. Această nevoie şi totodată putinţă a participării este conjugată cu o sete a împărtăşirii. Totul trebuie spus altora, comunicat. Simţirea universală se împlineşte prin vorbire. Şi prin scris. Istoricul îşi mărturiseşte „boala sa de a scrie". Cît de bine poţi înţelege această furie devoratoare a participării şi a comunicării ! Ai vrea să cuprinzi un întreg *spectaculum mundi* şi să-l proiectezi din nou prin verbul tău, să nu laşi nimic necuprins în cuvînt. Cu adevărat pentru un om al cărui destin este cuvîntul, a trăi nu este decît a încerca posibilul, pe cînd a scrie este a împlini necesarul.

Astfel Michelet. A trăit viaţa laborioasă a împătimiţilor cuvîntului. Un poet şi un filosof i-au fost dascăli înaintea istoricilor. „M-am născut din Vergiliu şi din Vico." Dar să nu-i uităm pe Enciclopedişti, pe filosofii scoţieni, pe unii istorici ; precum germanii Mommsen, Niebuhr, Ganz, precedaţi de spiritul fertil în sugestii al lui Herder. Ca şi acesta din urmă, crede într-o desfăşurare dramatică a ideilor în istorie, dar şi în raportul dintre idei şi fapte şi în relaţia dintre idei şi imagini — în prelucrarea istoriografică a istoriei. De aici, imaginile

care foiesc în lucrările sale. De aici, centrarea lor pe anume imagini-revelatoare, pe simboluri. Univers imaginar ; deși întemeiată pe realitatea vieții, istoria istoricului este expresia obsesiilor sale.

În eseul său, pe cît de fascinant, pe atît de hazardat, închinat unui Michelet prezentat „par lui même", Roland Barthes explora, în desișul — nu ușor de străbătut și defrișat — al lucrărilor istoricului, temele obsesive, malefice și benefice, care străbat ca niște vine organismul operei sale, care structurează această operă. Iată cîteva din aceste teme. Cele malefice se împart în : teme ale uscăciunii (Mașina, Iezuitul, Scribul, Iacobinul, Ironia, Fatalismul, Mineralitatea, Electricitatea etc.), teme ale vidului și pletorei (Evul Mediu, Imitația, Romanul, Narcoticele, Alexandru cel Mare etc.) ; teme ale Indeciziunii (Jocul, Fantasmagoria, Condé, Sade, Farsă italiană etc.). Temele benefice se împart în : teme ale fecundității (Acțiune, Educație, Stoicii, Rîsul, Eroul etc.), teme ale caldului (Germania, Poporul, Copilul, Barbarul, Vasul olandez, Lacrimile etc.). Ar mai fi de amintit temele cuplate : Ghelfi și Ghibelini, Proză și Poezie, Inimă și Rațiune etc. Opera lui Michelet este atît de bogată în imagini-cheie, încît o hermeneutică critică nu are decît *l'embarras du choix* în fața unei asemenea abundențe. Faptele și făpturile au în economia acestei opere istorice sensuri simbolice și parabolice. Istoricul nu are decît să vadă cu ochiul martorului, gesturile umanității, pentru ca un alt ochi, al *Văzătorului*, să se deschidă într-însul. Michelet s-a voit pe sine un asemenea Văzător (în sensul biblic al cuvîntului), un om care deslușește sub faptele manifeste sensurile lor subiacente. Căci lumea (natura și istoria) se creează pe sine printr-o *forță vie* care prezidează desfășurarea evenimentelor ei. Lumea e pururi în gestație. Marii oameni ai istoriei, ca și adevărații istorici, intuiesc germenii din care se naște universul acesta. Istoria, pentru Michelet, este organică, vegetală sau animală. Uneori crește monstruos, alteori hibernează, dar viața continuă să pulseze în ea. A surprinde această viață secretă ori manifestă, iată misiunea aspră a istoricului.

Să nu vedem, însă, într-însul doar obsedatul (Michelet „voyeur", Michelet și obsesiile Sîngelui, cîte mituri ale momentului nu i-au fost atribuite de Roland Barthes!). Michelet nu este doar vizionar și poet. El este prozatorul, constructorul, cel care vede în Poezie un infern originar, și în Proză marea eliberatoare. Fără să fie un gînditor sistematic, tributar altora pentru multe din ideile sale, el coboară în zona Principiilor, ca și în aceea a Elementelor. Principiile sînt cele ale unui liberal, democrat, anticlerical, încrezător în știință, în liberul examen, în industrie, în activitatea colectivă. De aici, elogiul pasionat și, în cele din urmă, îndurerat, al Revoluției franceze. De aici, entuziasmul pe care îl stîrnește într-însul Renașterea (al cărei apologet, înaintea lui Burckhardt, se constituie). Dar entuziasmele și principiile istoricului se cer întemeiate pe probele arhivarului. E adevărat că despre documentele de arhivă va spune: „Aceste hîrtii nu sînt doar hîrtii, ci vieți ale oamenilor, ale provinciilor, ale popoarelor". Marea știință și artă a istoricului va fi să te facă „să simți oamenii prin marmură".

Un fapt aparent neînsemnat poate semnifica multe. Cafeaua, de pildă, a cărei patimă se răspîndește în Franța secolului al XVIII-lea. „Cafeaua, licoare sobră, adînc cerebrală, care tocmai dimpotrivă decît spirtoasele, mărește limpezimea minții și luciditatea — cafeaua care înlătură nelămurita și greoaia poezie a aburilor închipuirii; care, după ce privește realitatea cu ochii larg deschiși, face să scapere scînteia și fulgerul adevărului — cafeaua cea antierotică, substituind atracției sexuale ascuțimea minții... Cafeaua cea tare, adusă din San-Domingo, concentrată, hrănitoare, și tot pe-atît de excitantă, a hrănit veacul ajuns în puterea vîrstei, vremurile cele mari ale *Enciclopediei.* A fost băută de Buffon, de Diderot, de Rousseau, dăruind din căldura sufletelor acelora aprinse, din lumina sa priviri pătrunzătoare a profeților adunați la «Procope», care în adîncul licorii celei negre au zărit viitoarea rază a lui '89."

Despre '89 și despre Revoluția franceză în general, Michelet nu putea vorbi decît cu parti-pris-ul unui dușman al „preotului, regelui, englezului, burgheziei" —

după cum arată Giraud. Figuri în care se aduna pentru el tot răul, după cum într-altele vedea purtătorii simbolici ai binelui. Dar concepțiile nu-l împiedică pe Michelet să *vadă* faptele. Nimic nu-i convine ca denunțarea falselor divinități, îndepărtarea aureolelor sacrale, demitizarea faptelor și a făptuitorilor. Pledează, dar descrie faptele așa cum le vede. E adevărat, privirea sa nu este niciodată neprevenită. Observația sa se transformă la tot pasul în interpretare. Iată-l interpretînd chipul lui Robespierre cu uneltele moralistului și ale istoricului : „Robespierre era născut să fie preot. Femeile îl iubeau așa cum era. Banalitățile morale pe care le rostea aduceau cît se poate de bine cu predica, și lor le mergeau la inimă ; se credeau la biserică. Le plăcea austeritatea persoanei lui fie pentru că, prea adeseori victime ale ușurătății bărbaților, se adună bucuros pe lîngă cei care le trezesc încrederea, fie că, fără a-și da seama, ele presupun instinctiv că bărbatul sever e îndeobște cel care-și va păstra cel mai bine inima pentru ființa iubită. Pentru femei, inima e totul. Pe nedrept crede lumea că simt nevoia să fie amuzate. Retorica sentimentală a lui Robespierre putea fi mult și bine plictisitoare ; era deajuns să rostească : «Farmecul virtuții», «blîndele învățăminte ale dragostei de mamă», «sfîntă și plăcută intimitate», «sensibilitatea inimii mele», precum și alte asemenea fraze, ca să le dea gata pe femei... toate acestea se repetau în fiece discurs cu o asemenea regularitate, încît lumea aștepta pasajul acesta cu batistele gata pregătite. Apoi, emoția odată resimțită, venea pasajul știut, în cutare sau cutare variantă, privitor la primejdiile ce-l pîndeau, la ura dușmanilor săi, la lacrimile care vor curge într-o bună zi pe rămășițele martirilor Libertății... Dar, ajuns aici, era prea mult : inima li se rupea auditoarelor, nu se mai puteau stăpîni, izbucneau în hohote.“ E adevărat că nu peste mult, aceleași femei care-l aclamaseră, îl vor huidui pe drumul spre ghilotină : „Femeile mai cu seamă ofereau un spectacol de neîndurat. Impudice, pe jumătate dezgolite sub pretextul căldurii din iulie, cu sînul încărcat de flori, sprijinindu-și coatele pe draperii de catifea, aplecate mult în afară, avîndu-i pe bărbați în spatele lor, strigau cu glasuri ascuțite : «— La moarte !

La ghilotină!» S-au înveşmîntat începînd din ziua aceea cu toalete fastuoase, iar serile *au supat*. Nimeni nu se mai prefăcea. De Sade iese din închisoare la 10 thermidor."

Istoriile lui Jules Michelet alcătuiesc o sumă dramatică a umanității ce pururi se naşte pe sine în dureri.

5. **Robul literelor — Flaubert**

Mi-am amintit adeseori cuvintele lui Flaubert: „Să-ţi publici dintr-o dată operele complete". Ce-a vrut să spună marele mucenic al literelor prin această frază? El însuşi, cu toate întîrzierile la care enormele sale scrupule artistice îl obligau, şi-a încheiat treptat opurile şi opusculele ce şi le-a propus, tipărindu-le pe măsură ce ieşeau dintre mîinile sale. Nu poate fi vorba, deci, în acea declaraţie, de o publicare simultană a operelor complete. El se gîndea mai curînd la caracterul de *sumă* pe care orice operă trebuie să o aibă, fie că e un roman de cinci sute ori o nuvelă de cincizeci de pagini. Cel care avea să edifice pe îndelete, apoi tot mai febril, opera-sumă a vieţii sale, va fi Proust. La el, dar şi la Flaubert (la încrîncenarea pe care o puneau ei în construirea „operelor lor complete") mă gîndesc adesea cînd mă aşez în faţa foii albe. Şi-apoi, cînd începi să publici la patruzeci de ani, şi-ţi vrei viaţa preschimbată toată, ceas cu ceas, în cuvinte, la ce poţi rîvni dacă nu la zidirea operelor tale complete?

Nu sînt, desigur, cel dintîi care socot lectura *Corespondenţei* lui Flaubert drept o întreprindere pasionantă. Mărturisesc, tomurile acestea în care e adunat epistolariul — cum ar fi spus Titu Maiorescu — al lui Flaubert, fac parte dintre acele cărţi — din fericire pentru voluptatea noastră, în mai multe volume — la care îmi place să mă întorc iarăşi şi iarăşi. O singură dată am citit volumele toate, în şir, în ordine, din doască în doască. Dar le-am reluat pe sărite, la întîmplare, de nenumărate ori. Şi hazardul, în acest pescuit fără intenţii studioase, este întotdeauna fericit. Printre altele, afli că Flaubert refuza cu conştiinţa încărcată a unui om care ar avea de ascuns

ceva — amestecul prea indiscret al privirilor străine în viaţa sa, mai exact în viaţa Artistului. A te adînci prea mult în anecdotica vieţii unui scriitor, a încerca portretul său, a desena harta tandreţelor, a idiosincraziilor ori a predilecţiilor sale nu e o lucrare în spirit flaubertian. Singur scriitorul are voie şi nevoie să intervină în viaţa făpturilor pe care le născoceşte, să scotocească în măruntaiele lor, cu dreptul creatorului, credea autorul *Doamnei Bovary*. Altul n-are acest drept asupra vieţii scriitorului. De aceea, foarte probabil, Flaubert ar fi respins enorma lucrare, nu de mult publicată, pe care Jean Paul Sartre i-a închinat-o, drept un abuz. A privi arta din unghiul vieţii, socotea, ce eroare! Arta se cere privită în sine, din propriul ei unghi. Artistul însuşi se cuvine să-şi pună viaţa în paranteză. Viaţa singuraticului de la Croisset care prefera prietenia, colaborarea, dragostea cu fiinţe la *distanţă*, viaţa aceasta *prin corespondenţă* a fost pusă de el însuşi, cel care a trăit-o, în felurite paranteze. O viaţă pe care — ca să folosim o altă expresie matematică — Flaubert o voia ridicată la o altă putere, o putere pe care i-o conferea Arta.

Într-o scrisoare, artistul de la Croisset declară peremptoriu : „Arta nu e făcută pentru zugrăvirea excepţiilor". Şi într-adevăr îşi dovedeşte sieşi că se poate, ba chiar trebuie să faci artă prin zugrăvirea lucrurilor, locurilor, fiinţelor *comune*. Doamna Bovary este una dintre ele. Dar excepţiile îl chemau cu puterea unei fascinaţii indicibile. Chiar atunci cînd notează clişeele, locurile comune ale burghezului de rînd, cînd zugrăveşte eterna prostie omenească sub chipul celor două găgăuţe — Bouvard şi Pécuchet — el visează excepţia, fie şi numai sub raportul stilului excepţional, al discursului care le dă viaţă. Spun *numai* sub raportul stilului, ca şi cum pentru Flaubert arta n-ar fi însemnat tocmai acea *disposito* — cum ar fi spus retoricienii medievali — a cuvîntului. Dar, repet, chiar înafara stilului, cazurile excepţionale îl atrag pe singuraticul scriitor învăluit în brumele sale normande. Ispita este prea mare pentru ca el să evadeze, în afara acelei teribile platitudini provincial-burgheze pe care o vedea stăpînă nu numai în Normandia, ci în Franţa, în Europa, în lumea întreagă. Cu

cîtă voluptate își organizează ceea ce numea el „baluri mascate ale imaginației“. El nu era, fără îndoială, acel minus habens, acel ratat al vieții, un fel de idiot al familiei umane, cum ni-l prezintă Jean-Paul Sartre. Eșecurile în viața lui s-au datorat mai curînd nevoinței decît neputinței de a se angaja într-o „carieră“ burgheză, de a-și înjgheba o familie, de a-și făuri un rost în cetate etc. O fantezie „hénaurme“ — cum spunea el — se unea într-însul cu frenezia meticuloasă a grămăticului tipicar. Dar își struneşte prea bine fantezia pentru ca aceasta să poată fi în stare să zburde în voie. Cînd, totuși, atras de *excepțional* evadează, o face căutîndu-și temeiuri, documentîndu-se de zor, ca un tîlhar care vrea să fure comoara ascunsă căutîndu-și alibiuri în cinstitele deprinderi ale omului de rînd.

Un vitraliu al catedralei din Rouen îl obseda de mult. În 1856 cînd se hotărăște să scrie viața sfîntului Iulian cel Primitor, zugrăvit pe acel vitraliu, se scufundă într-o mare de cărți. Se documentează. Îi trebuie cinci cronici pentru un cuvînt, zece vechi texte bisericești pentru o culoare. După ce termină povestirea, se apucă de alta, dintr-o altă lume, aceea a provinciei franceze în care și-a petrecut copilăria, Pont-l'Évêque, Trouville ținut rămas în urmă, plin de relicve, de ființe desuete, de moravuri sclerozate. Aici observă, ascultă și — ca un restaurator pedant — reface din gesturi mărunte, emoții gîtuite, o mică lume, un destin. *Un suflet curat* este un suflet de excepție într-o existență comună. În sfîrșit, un nou salt, de astă dată în antichitatea biblică. Din nou operă de restaurare, atît de asemănătoare prin ton, prin atmosferă cu *Salammbô* încît scriitorul — care devorează și de astă dată o bibliotecă și îi consultă pe orientaliști — mărturisește că e „bolnav de frică“ să nu se repete cumva. De fapt, cele trei povestiri diferă între ele, precum trei experiențe diverse. Ca în fiecare operă a sa, ori de cîte ori începe un op nou, Flaubert reintră în muncile (atît de asemănătoare la el cu cele ale facerii), în chinurile unei parturiții identice cu o agonie. De fiecare dată el își începe iar „operele complete“. Cînd, în 1877, volumul *Trei povestiri* apare, Théodore de Banville scrie despre

aceste narațiuni ca despre niște „capodopere absolute și perfecte.“

Folosind o artă subtilă a racursiului, Flaubert proiectează în fiecare dintre cele trei povestiri cîte un destin. Servitoarea cu „suflet curat“, marele păcătos, predestinat la uciderea tatălui și a mamei sale, pentru ca apoi căindu-se să se unească în iubire cu Christos, Irodiada care, prin seducătoarea ei copilă, Salomea, obține capul lui Iavkanann, a lui Ioan Botezătorul, iată trei făpturi diverse unite prin destinul unic al aceleiași arte transfiguratoare. Căci dacă nu ne mai interesează, ca și pe Taine, în *Irodiada,* acea privire aruncată asupra originilor creștinismului, dacă legenda lui Iulian cel Primitor păstrează în versiunea lui Flaubert naivitatea unei populare hagiografii, iar firul epic în povestirea *Un suflet curat* este destul de subțire, cu tot patosul secret al acelui suflet înăbușit și umil, altceva ne încîntă în aceste laborioase și îndeajuns de reci reconstituiri arheologico-psihologice : zgîrietura în carnea vie a cuvîntului, în pulpa discursului narativ, urma ghearei inimitabile flaubertiene. Și pentru că am pomenit de gheare, iată una : „Furia Irodiadei se revărsă într-un potop de ocări grosolane și sîngeroase. Își rupse unghiile de grilajul tribunei, iar cei doi lei sculptați păreau că îi mușcă umerii și rag o dată cu ea.“ Sau această imagine sîngeroasă : „Tăișul ascuțit al sabiei alunecînd de sus în jos, îi atinsese falca. O încleștare continua să-i crispeze colțurile gurii. Sînge închegat îi mînjea barba. Pleoapele închise erau albe ca niște scoici ; iar policandrele dimprejur îi făceau un fel de nimb de raze.“

Îmi place să mă gîndesc la urletul de fiară închisă în cușcă al prizonierului literaturii, Flaubert.

ARTA PROZATORILOR „FIN-DE-SIÈCLE“

1. „Diabolicele“ lui Barbey d'Aurevilly

Un bun cunoscător în cele ale demoniei, Toma de Aquino, spunea : „Furor, phantasia et concupiscentia non sunt in daemonibus nisi metaphoricae...“ Diavolul, cu alte cuvinte, nu cunoaşte nici o pasiune sensibilă, nu e ros de nici o concupiscenţă. Demonii nu săvîrşesc nici un *peccatum carnale,* chiar dacă se bucură mai mult decît orice de păcatul luxuriei. Nici furie, nici fantezie, nici luxurie ! Este interesantă consemnarea licenţelor imaginaţiei printre celelalte două rele capitale. După cum te poate îndemna la reflecţie acel *nisi metaphoricae...* Doar metaforic îi putem atribui diavolului furia, fantazarea destrăbălată, ca şi pofta ochilor şi a trupului.

Toate acestea nu lipsesc însă *Diabolicelor* lui Barbey d'Aurevilly. O demonie prin excelenţă metaforică. Infernul din care purced aceste „diabolice“ este ceea ce se cheamă „l'Enfer de la Bibliothèque Nationale“. Creat la ordinul lui Napoleon, Prim Consul, şi după modelul cunoscutului Infern al bibliotecii Vaticanului, acest *Enfer* cărturăresc conţine opere sustrase catalogului general, licenţioase, bizare, singulare. Citesc — în atît de preţiosul şi robustul tom care poartă pe frontispiciu, alături de altele două, numele lui Apollinaire, *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale,* icono-bibibliografie a tuturor operelor alcătuind acea celebră colecţie — descrierea volumului *Le Diable au Corps, oeuvre posthume du très*

recommandable Docteur Cazzone... din 1803. Nu mă gîndesc, firește, să stabilesc vreo legătură între *Diabolicele* lui Barbey d'Aurevilly și tabloul moravurilor libertine din Parisul prerevoluționar pe care Andrea de Nerciat, ce se ascundea sub eticheta prearecomandabilului Doctor, ni-l oferă în *Le Diable au Corps*. Dar peregrinînd prin acest Infern livresc, din care — cum se și cuvine — nu lipsesc femeile „diabolice" (alături de *Le Diable au Corps* este înregistrată și descrisă *Félicia, ou Mes Fredaines*, ficțiune nu mai puțin licențioasă al cărei epigraf e : „La faute en est aux Dieux qui me firent si folle") ne dăm tot mai bine seama că Diavolul a dezertat din el, că în fauna din subteranele Bibliotecii nu este loc nici pentru demoniacul nihilist al subteranei dostoievskiene, necum pentru acei demoni despre care același Toma de Aquino spunea că oriunde s-ar afla, își poartă pururi cu sine infernul — „Daemones, ubicumque sint, habent semper secum infernum..." Așadar, nimic dintr-o asemenea tulburătoare prezență infernală în spațiul imaginar al *Diabolicelor* lui Barbey d'Aurevilly, și nici o asemănare între literatura aceasta — care anunță un *fin de siècle* al religiozității savurate estetic, al amoralității degustate estetic, al voluptăților estetice ale verbului — și literatura dostoievskiană. Lipsa diavolului din *Diabolicele* este recunoscută, dealtfel, chiar de autorul lor, deși ceea ce acesta afirmă sus și tare („Diabolicele nu sînt povești cu diavoli") este negat tot de el *sotto voce*. Dar mai este un fapt care indică această lipsă. Și anume, deplasarea aureolei de neagră lumină de pe creștetul unor inși romantic-blestemați, demoniaci virtuali, pe acela al unor femei. („Diabolice ! nu există nici una măcar printre cele ce se află aici să nu fie cît de cît diabolică".) Căci demoniace — fie și *metaphoricae* — nu sînt personajele masculine ale lui d'Aurevilly, ci cele feminine. Or, aplicînd duhurilor necurate interogația călinesciană cu privire la sexul îngerilor, răspunsul, oricît de plin de ambiguități, nu poate decît să conteste demonului feminitatea.

Punînd de-o parte orice asemenea speculație, trebuie să recunoaștem că prezența acestor „diabolice" făpturi feminine în spațiul ficțiunilor lui Barbey d'Aurevilly (spațiu imaginar bîntuit de ele) constituie aproape întreg

interesul acestor povestiri. Naratorul fictiv este întotdeauna bărbat şi, fie că e un *dandy*, un om de prisos suferind de un rău al secolului său, ori un simplu ins dezabuzat, golul pe care-l poartă cu sine (şi care anunţă neantul veacului ce va să vie) atrage, parcă irezistibil, preaplinul pasional-erotic al unor femei. Raport ciudat, deloc trivial-psihologic (deşi expresia însăşi a scriitorului cade adesea în cursa locurilor comune ale unei romantici tîrzii), raport ontic al unor existenţe *pentru sine* în faţa oglinzii (cum defineşte Baudelaire dandysmul) cu existenţa *în sine* a unor fiinţe încutiate în propriul lor secret. Fireşte, acest secret e departe de a fi vreun mister cu tîlc ascuns metafizic. Întrucît el aparţine întotdeauna sferei erotice (a experienţelor libidinale, dar şi a raporturilor de putere), secretul evoluează între limitele clandestinităţii la care e îndeobşte condamnat eros-ul, ale enigmei pe care acesta o păstrează în pofida universalei vulgarităţi. Povestirea împrumută astfel, în *Diabolicele* lui d'Aurevilly, prestigiile îndoielnice şi savorile dulci-amare ale divulgării, revelării sau trădării unui secret. A face o confidenţă este o contraparte a disimulării sau a rezervei, tenebroasă sursă de voluptăţi estetice ca şi acestea. Arta indiscreţiei, a dezvăluirii arcanelor, iată esenţiala sursă a farmecului naraţiunilor lui Barbey d'Aurevilly.

A spune fără să spui totul, a menaja secretul, a amîna, a uza de restricţii mentale, a lăsa să planeze îndoielile, toate aceste demersuri şi altele asemenea lor fac parte din arta narativă a lui Barbey d'Aurevilly. Nu e nimic ezoteric în aceste povestiri, chiar dacă povestitorului nu-i displac ocultismele. Dar fără să recurgă la mecanismele complicate ale unei criptografii, el se pricepe să dispună — ca un scenograf iscusit — aici o dublă perdea stacojie care lasă să se străvadă suficientă lumină pentru a întrevedea de departe silueta unei femei, acolo cărţile unei partide de wist, dedesubtul cărora ascunde mai multe decît revelează.

În eroticele lui Barbey d'Aurevilly, voluptatea îşi are — cum unul din naratorii săi o recunoaşte — spaima ei. Albertine — această „şerpoaică de femeie“, ca şi copila care se crede însărcinată pentru că aşezîndu-se pe fotoliul pe care-l părăsise bărbatul pe care-l adora în taină

a avut senzaţia de a fi căzut pe jăratic, ca şi Hauteclaire Stassin care-şi dobîndeşte fericirea prin crimă, ca şi contesa de Stasseville, rece şi pătimaşă, ucigaşa fiicei sale, ori Pudica, ori ducesa Sierra-Leone, „prostituata pocăită", toate „diabolicele" cunosc intima legătură dintre iubire şi moarte. Despre toate — ca despre ipostazele diverse ale unui arhetip — s-ar putea spune ceea ce Naratorul spune despre doamna de Stasseville : „Privind-o, înţelegeai că trebuie să fie ca femeie o alcătuire cum se pot afla în toate regnurile naturale, una din acele căutătoare, instinctiv sau de preferinţă, a străfundului şi nu a suprafeţei lucrurilor ; una din acele fiinţe hărăzite convieţuirilor tăinuite, care se scufundă în viaţă, cum înotătorii submarini se scufundă sub apă, cum minerii respiră sub pămînt, fiinţe îndrăgostite de mister pe măsura propriei adîncimi, creîndu-l jur-împrejurul lor şi adorîndu-l pînă la minciună, căci minciuna este un îndoit mister, văluri peste văluri, întunecimi îndesite cu orice preţ !"

În *Diabolicele,* prin toate aceste întunecimi îndesite, ca şi prin acele văluri peste văluri, întrevezi conturele unicei demonii la care Barbey d'Aurevilly a avut acces : aceea, metaforică, a demonului povestirii care minte spre a spune adevărul. Exact inversul demonilor autentici, despre care tot Toma de Aquino arăta că spun adevărul pentru ca să înşele — „Daemon veritatem dicit, ut decipiat".

2. „În răspăr"

Des Essaintes sfîrşeşte într-o înfundătură. După eşecul tentativelor sale extravagante de a-şi găsi un refugiu estetic, el trebuie să recunoască deşertăciunea estetismului ca o soluţie de viaţă : „Hotărît lucru ! nu-i mai rămînea nici o radă, nici o văgăună în care să se adăpostească". Disperarea sa aparţinea secolului său, sau aceluia ce avea să vină ? Întrebarea are doar aparent un interes istoric.

Este un fapt incontestabil că romanul lui Huysmans, *À rebours,* a apărut în ochii multor tineri la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul acestuia drept un fel de

evanghelie a frumosului artistic ce se ia pe sine drept obiect. Este evident că un Paul Valéry a aflat în paginile bizarului opuscul mai mult și altceva decît informații cu privire la cîțiva artiști contemporani despre care tînăr provincial, puțin știutor, încă nu aflase pînă atunci. Proza lui Huysmans acționa ca o licoare densă, amețitoare, sosită într-o balercă de undeva din insulele unor exotic-estetice Antile. Mateiu Caragiale a gustat și el din această licoare pe care n-o va putea uita. Stranie evanghelie *à rebours*, mai curînd prevestire a unui sfîrșit rău, decît bunăvestire a unei mîntuiri apropiate. Huysmans deschide seria acelor procese la care spirite *fin de siècle* vor supune arta, o anumită artă și mai ales o anumită existență în și prin artă. Wilde, D'Annunzio, Hofmannsthal, chiar Proust și Thomas Mann vor proiecta în diverse opere apocalipsa artisticului. Apologia estetismului se conjugă cu condamnarea sa. Dar nici unul dintre artiștii care au trăit în epoca acelui *tournant du siècle* n-au reușit — asemenea lui Huysmans în *À rebours* — să confere „cazurilor“ lor sensul emblematic al modelului exemplar. Des Esaintes a fost exaltat, deși întruchipa ratarea, pentru că anunța o apocalipsă a artei pe care tineri ce nici nu se născuseră pe timpul cînd a apărut cartea lui Huysmans o vor declanșa prin diversele „avangarde“ ale secolului XX.

Vorbeam despre înfundătura în care ajunge des Essaintes. Aceasta este, înainte de toate, una de ordin — am putea spune — ontologic. Descrierea diverselor voluptăți și dezabuzări, a explorării universului senzorial, a corespondențelor între feluritele sale tărîmuri, fenomenologia *jouisseur*-ului pe care o închipuie ficțiunea scriitorului, toate acestea corespund „stadiului estetic“ kierkegaardian. Des Essaintes reprezintă neputința de a accede la stadiul etic, neputința depășirii esteticului. Chiar și cochetăriile sale cu sfera teologic-religioasă, frunzărirea vechilor tomuri ale literaturii eclesiastice, specularea pe unele teme teologale nu sînt decît estetizarea unor experiențe sau a unor teze de credință. Seducția pe care o exercită eroul lui Huysmans asupra unor spirite este aceea a Seducătorului, a demonului estetic căruia el, cel dintîi, i-a cedat. Sucombînd în fața

tentației, des Essaintes devine un posedat, un alienat într-o lume a artificiilor, într-un paradis artificial al desfătărilor estetice.

Acest paradis aduce însă teribil cu un infern, cu un *mundus subterraneus,* precum cel descris de apologetul manierismului Gustav René Hocke. Este ciudat că acest emul al savantului Ernst Robert Curtius n-a observat în ce măsură explorările sale, încercarea de a funda o speologie a spiritului creator, chiar teza sa privind manierismul artei moderne, a ultimului secol, sînt prefigurate în cartea lui Huysmans. Într-adevăr (deși arătam altă dată de ce o asemenea teză nu poate fi admisă), sînt numeroase inițiative estetice ale lui des Essaintes, care își vor găsi confirmarea sau, mai exact, împlinirea în arta deceniilor următoare apariției cărții lui Huysmans, iar aceste inițiative vor putea fi subsumate unei estetici a iregularului pe care Hocke se va strădui să o formuleze prin teza manierismului. Des Essaintes este fascinat de unele opere ale manierismului antic, alexandrin sau al latinității de argint (el însuși observă : „manierismele, detaliile noi privitoare la societatea latină“ în decadență). El depistează pretutindeni — în universul artelor ca și al unei naturi pe care se străduiește să o „denatureze“ — șuvoiul subiacent al formațiunilor monstruoase, oribile, decadentul, halucinantul, macabrul, funebrul, excentricul, extravagantul, tot ceea ce o estetică manieristă preconizează drept valoare absolută.

Valori negative, în perspectiva unei estetici legitimiste (pe care Hocke, sub denumirea generică de „clasicism“ o opune, ca o constantă dominantă, „manierismului“). Sînt tocmai acele valori care vor cunoaște o carieră spectaculoasă în literele și artele secolului ce urma apariției cărții lui Huysmans. A merge *„à rebours“*, împotriva curentului civilizației, împotriva progreselor tehnicii, mașinismului etc. nu înseamnă neapărat a apăra valori retrograde. Georgeta Horodincă arată cu subtilitate cum „noi citim astăzi de-a-ndoaselea acest roman scris în răspăr și, din două negații, ia naștere o mișcare de reintegrare a dramei lui des Essaintes... în sensul istoric real“. Am devenit, după nouăzeci de ani de la apariția romanului lui Huysmans, noi înșine, apropiin-

du-ne, pe încetul, de un sfîrșit de secol, mai sensibili, mai receptivi — fără exaltare — la o asemenea operă, marcată firește de semnul indelebil al istoricității. Tot ce privește, dealtfel, acel *fin de siècle* în care agoniza delicat sau brutal o lume și se anunța, în germen, alta, ne este azi mult mai aproape decît cu ani în urmă. Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Huysmans și alții cunosc — după o destul de lungă eclipsă — un fel de renaștere. Impasul literaturii pe care într-un anume sens îl semnificau literații rafinați ai acelui sfîrșit de secol XIX — nu era nicidecum definitiv. Preaconștient de decadența literelor, Huysmans — printre alții — consemnînd înseși semnele amurgului, nu anunța oare noi aurori ? O frază, printre multe altele, îți dă de gîndit la lectura cărții sale. Este aceea cu care se încheie apologia lui Mallarmé. Iat-o : „Într-adevăr, decadența unei literaturi, atinsă în mod iremediabil în ființa sa, slăbită din pricina ideilor învechite, epuizată de excesele sintezei, sensibilă numai la curiozitatea febrilă a bolnavilor și totuși grăbită să exprime totul, acum cînd era în declin, înverșunată în dorința de a recupera bucuriile pe lîngă care a trecut nepăsătoare, de a transmite urmașilor, de pe patul morții, cele mai subtile amintiri ale suferințelor, toate acestea se încarnaseră, în modul cel mai desăvîrșit și mai rafinat, în opera lui Mallarmé“.

3. Oscar Wilde între Viață și Literatură

„Vrei să știi care a fost marea dramă a vieții mele ?“, i-a spus odată Oscar Wilde lui André Gide. „— Aceea de a-mi fi investit geniul în viață ; în operele mele nu mi-am investit decît talentul“. Iluzie optică, firește. Sau, după înseși criteriile lui Wilde, judecată întrucîtva filistină. Nu spunea el : „...adevărul este că numai filistinul se străduie să cîntărească o personalitate după proba vulgară a producțiilor ?“ Deci nu opera ar fi piatra de încercare sau etalonul după care se măsoară personalitatea (dacă ea poate fi măsurată !), ci cu totul altceva. Dar ce era, pentru Oscar Wilde, acest cu totul altceva ?

Nu demult, la o expoziţe de grafică engleză din Budapesta, am văzut un desen reprezentînd o galerie de artă londoneză la sfîrşitul secolului trecut. Printre personalităţile prezente la un vernisaj, adunate în grupuri în hala galeriei, ori urmărind tablourile expuse, îl puteai recunoaşte pe Oscar Wilde. Încă tînăr, foarte elegant, perorînd cu distincţie şi graţie în mijlocul unor ascultători încîntaţi. Mi-am amintit, contemplînd masca sa de *happy prince* al artelor, eseul său despre *Adevărul măştilor*. Acest eseu se încheie cu una din frazele şocante în care se specializase oarecum acest dandy *fin-de-siècle*. Iat-o : „Adevărurile metafizicii sînt adevărurile măştilor". Aceasta este adevărat, cu o singură condiţie, ca metafizica să fie o metafizică de carnaval. Numai într-un univers artificios, carnavalesc, artificiile se pot bucura de prerogativele principiilor. Dar, Wilde ar putea să ne riposteze : ce sînt umbrele, la contemplarea cărora Platon (pe care el, fostul student de la Magdalen College, îl citise în original) ne vede condamnaţi, în peşteră, dacă nu asemenea aparenţe ale Ideii, măşti ? Am putea să-i răspundem : Platon îngăduia cel puţin reminiscenţa, acea *anamnesis* care este pentru noi o garanţie că nu este totul pierdut, că recuperarea Ideilor este posibilă, că umbrele de pe peretele peşterii nu sînt, pentru noi oamenii, ultimul adevăr.

Bineînţeles, n-are nici un rost să-l combaţi pe Wilde. El însuşi este gata oricînd să se dezică, să se retracteze, să intoneze o palinodie. În finalul eseului amintit citim : „Nu că aş fi de acord cu tot ce am spus în acest eseu. Există multe lucruri cu care nu sînt de acord deloc." Deci să nu luăm tot ce spune acest uimitor *causeur* drept literă de evanghelie. Cei care l-au crezut pe cuvînt, sorbindu-i spusele de pe buzele sinuoase, s-au lăsat atraşi în trapă, ca şi acei burghezi care urmăresc cu gura căscată scamatoriile unui prestidigitator dintr-un cunoscut tablou al lui Hieronymus Bosch.

Wilde este eseist şi eseul conversaţional pe care-l practică, cu o artă consumată, reprezintă — cum o spune chiar el — „un punct de vedere artistic", nu unul filosofic. Or, tot el susţine că „în artă nu există adevăr universal valabil. Adevărul în artă este acela al cărui revers

este tot atît de adevărat“. Din nou un paradox ? Nici măcar atît. O simplă declarație de relativism axiologic în artă, și de denunțare a oricărui dogmatism estetic. Pentru Wilde, în critica estetică „atitudinea este totul“.

Atitudinea. Să nu ne lăsăm mistificați prin acest cuvînt. Atitudinea nu era pentru estetul englez nicidecum o poziție etică ori ideologic-filosofică, ci una strict estetică. Formula : „în critica estetică atitudinea este totul“ este o declarație a prerogativelor eului suveran, autonom. Critica astfel înțeleasă este nu numai impresionistă, puternic subiectivă, ci voit autarhică, ostentativ — aș putea spune — teatrală. Eseurile lui Oscar Wilde au toate ceva din farmecul și ostentația comediantului superior care le-a scris. Ele nu ne oferă și nu vor să ne ofere precepte, criterii ferme, valori certe, standardizate, ci vor să incite, să stîrnească, să ne violenteze chiar, uneori. Ele arborează măști pe care eseistul le schimbă de cîteva ori în cursul aceluiași eseu. Dealtfel, dedublarea (dacă nu multiplicarea) personalității îi convine acestui eseist care găsește în dialog o modalitate de a-și expune ideile *pe două voci.*

Și, totuși, putem circumscrie destul de exact o „estetică“ a lui Wilde. O estetică pe care ne place să o numim *fin-de-siècle.* Eseurile în care este cuprinsă mărturisirea de credință estetică a lui Wilde au apărut în 1891. Este *„la belle époque“.* Supremație a esteticului, pe care, rare spirite alese o celebrează, o proclamă și încearcă să instaureze prin artă și mai ales prin critica de artă. Căci arta, pentru Wilde, mai presus de știință, filosofie, ori practică de orice fel, poate să aducă armonia, să rezolve dureroasele contradicții ale omenirii. Îl asculți pe rafinatul discipol al Oxfordului și nu te poți împiedica să nu surîzi. A murit bietul prea devreme, în 1900, cînd nu împlinise încă cincizeci de ani. Dacă trăia încă două decenii, asista la explozia iconoclastă a diverselor avangardisme, la belicoasele ieșiri ale artiștilor ce nu visau nicidecum unitatea și armonia omenirii prin artă.

Și, totuși, Wilde nu este doar estetul întîrziat al unei lumi în agonie, decadentul, ci precursorul atîtor „modernisme“ ale secolului XX. Și înainte de toate, al tuturor subversiunilor realului din aria acestui veac. Pentru

Wilde există două lumi : aceea care este, lumea reală, despre care nu trebuie să se vorbească pentru ca *să fie*, și lumea artei despre care trebuie să se vorbească pentru că altfel *nu ar exista*. Opera de artă este unică și durabilă, pe cînd natura nu face nimic durabil, ci numai repetă cîteva forme originare. Critică, a naturii, a naturalismului, a omului care, cîțiva ani mai tîrziu, cînd se va întîlni cu Gide în Alger îi va mărturisi că fuge cu oroare de orice operă de artă, că nu vrea să adore decît soarele, precum păgînii antichității. Soarele este gelos pe opera de artă și n-o poate suferi, credea Wilde, a alungat-o din viața lui. Căci își pusese în gînd, nefericitul, după ce părăsise temnița din Reading și Anglia, să adore numai și numai soarele, sau, cu un alt cuvînt, viața. Adorație patetică a unui om care-și simțea, poate, sfîrșitul, care se simțea, desigur, sfîrșit ca artist. A unui om care se simțea „dator" să se amuze. Nu fericirea, îi mărturisea el lui Gide, ci plăcerea, îl interesează, plăcerea o vrea. Și adăuga : „Trebuie să voiești întotdeauna ceea ce este mai tragic".

Cuvîntul acesta, cu toată gesticulația voit spectaculoasă, cu tot paradoxul unei măști de circumstanță pe care le incumbă, îți dă de gîndit. Wilde nu era doar elegantul estet eteronom, cum ne apare adeseori, ci (contemporan cu Nietzsche) un sensibil la seismele veacului în care nu-i era dat să intre. Și, nu numai la seismele artei.

A tratat arta ca și cum ar fi realitatea supremă, iar viața ca pe o ramură a ficțiunii. Arta l-a părăsit, iar viața s-a răzbunat crud, făcîndu-l să-i simtă, în cele mai intime fibre, aspra realitate. Deși, ar fi putut spune (și se pare că a spus-o spre sfîrșitul vieții) : „știam că va fi așa". Știa că un Thomas Griffiths Wainewright, a cărui viață (plină de adevăr și ficțiune) o istorisește, al cărui portret îl schițează în eseul *Pen, pencil, poison,* trebuia să sfîrșească așa cum a sfîrșit. La spînzurătoare. Dar dacă de pe urma acestuia n-a rămas decît o umbră, de pe urma lui Wilde a rămas mai mult (și în același timp mai puțin) decît s-ar fi încumetat să creadă el.

Dacă nu altceva, au rămas cîteva eseuri care nu încetează să ne ațîțe. Și mai ales eseul *Criticul văzut ca artist,*

în care asistăm la un dialog pe diversele teme ale criticii ca artă. Nu este aici o introducere numai la unele modalități mai noi ale criticii, ci la unele forme eseistice pe care le-a luat literatura în secolul nostru.

Să revenim însă la obsesia de o viață a lui Wilde, aceea a raportului dintre existență și artă. La întrebarea lui Ernest — unul dintre cei doi purtători de cuvînt ai eseistului, în *Criticul văzut ca artist* — privind cele două arte supreme și desăvîrșite, Gilbert, interlocutorul său, răspunde : „Viața și Literatura, viața și desăvîrșita expresie a vieții“. Cei doi vorbesc despre vechii greci, în care Wilde a văzut modelul tuturor virtuților pe care le prețuia. Iată-l aducîndu-le un elogiu semnificativ pentru modul în care concepeau critica : „Recunoscînd că arta cea mai perfectă este aceea care oglindește cel mai deplin omul în diversitatea sa infinită, ei au elaborat critica limbajului văzută în lumina materiei pure a acestei arte, pînă la un punct pe care noi, cu sistemul nostru accentuat de subliniere rațională și emoțională, cu greu îl atingem, dacă totuși o putem face : studiind, de pildă, mișcările metrice ale unei proze, la fel de științific precum analizează muzicantul modern armonia sau contrapunctul...“ Am ales un asemenea text mai arid din dialogurile, dealtfel scăpărătoare de inteligență și fantezie, ale lui Oscar Wilde, doar pentru a-l vedea deschizînd, cu privirea în urmă, spre greci, o cale pe care vor merge nu peste mult formaliștii ruși și alți critici sau esteticieni ai structurii din secolul nostru.

4. Gabriele D'Annunzio sau „Triumful morții“

În tăcerea de claustru a mănăstirii Santa Maria Maggiore, la sfîrșitul lui aprilie 1894, Gabriele d'Annunzio scria ultimele rînduri ale unei epistole dedicatorii către prietenul său Francesco Paolo Michetti. Terminase de compus un roman, *Trionfo della Morte,* al treilea și ultimul din ciclul „romanelor Trandafirului“. Lucrase, cum îi mărturisea confidentului său, „cu ciudată încetineală, în lăcașul Artei severe și al Tăcerii“.

Tînărul poet și romancier era animat de ambiții puțin comune. La douăzeci de ani voise să revoluționeze lirica italiană, la treizeci nutrea o aspirație similară în ce privește proza. În aceeași scrisoare-preambul declara că vrea să contribuie „în mod eficace la constituirea în Italia a prozei narative și descriptive *moderne*..." Îndeosebi *modernitatea* actului literar pare să-l obsedeze pe acest turmentat al atîtor pasiuni.

Secolul al XIX-lea se apropie de sfîrșitul său și, odată cu un sentiment difuz al amurgului, se răspîndesc germenii unei sensibilități noi. Marii novatori apăruseră în spațiul liricii franceze, se presimțeau în acela al prozei. Atmosfera *fin de siècle* nu este doar crepusculară. Semne ale unei noi aurore apar. Cu ardoare juvenilă, Gabriele d'Annunzio aprinsese focuri cultice deopotrivă pe altare vechi și noi. O mai puțin solidă cît rafinată cultură, opere savurate cu o rară inteligență a simțurilor îi ofereau substanța încercărilor sale. Cu o precoce maturizată îndemînare, cu o voce școlită de timpuriu, abia ieșit din anii adolescenței, el clamase, în *Primo vere* (1879), ode barbare, amintindu-și-le pe cele ale lui Carducci. Într-o scrisoare către Giuseppe Chiarini — criticul care-l laudă pe băiatul de șaisprezece ani, uimitor, chiar dacă urmează lecția din *Odi barbare* — își recunoaște datoria față de maestrul său. Metrică, imagini, limbă, teme, totul derivă din sursa de care, curînd, se va îndepărta. Un an mai tîrziu, apare cu sonete (volumul *In Memoriam,* 1830) pline de efuziuni naive, în stilul lui Stecchetti. Vocea poetului de douăzeci de ani dobîndește însă o vigoare nouă, proprie, în odele și sonetele din *Canto novo* (1882). Desigur, descoperi și aici reminiscențe din Fucini, De Amicis și Carducci. Un parnasianism aulic (sensibil îndeosebi în versurile din *Intermezzo di rime* — 1883) pare să fie formula poetică la care aderă tînărul poet italian. Dar ceea ce-l face să devină pe încetul cel care este nu provine din lecția mai mult ori mai puțin bine asimilată a seniorilor, ci din propriul tumult bine temperat al poetului. Într-adevăr, el își revelează sieși o *stare de poezie,* decantînd apele tulburi ale unei sensibilități morbide, înfrînînd prin rigorile unui verb foarte căutat desfătările patosului. Pasiune artificializată.

Explozia panică („imensa bucurie de a trăi, de a fi puternic, de a fi tînăr, de a devora fructele pămîntului cu dinți albi, solizi..."), voluptățile juvenile sînt înghețate în forme și tipare. Faunii din crîngul sacru devin fauni de parc, încremeniți în piatră, în bronz și, adeseori, în stuc fragil și ieftin.

Astfel, în timp ce un alt tînăr francez, André Gide, descoperă în luxurianța de oază insule rare, înconjurate de albe pustietăți, aromele fructelor pămîntului, pregătindu-și lauda din *Nourritures terrestres*, italianul — mult mai puțin îngrădit de rigori morale și religioase —, își caută îngrădiri în metrică, în cadența frazei. Alexandrinism care, cu timpul, va degenera într-un manierism, în ceea ce am putea numi d'annunzzianismul lui d'Annunzio. Dar poetul, în acea primă epocă a creației sale, cu deprinderile nu pe deplin formate, are încă o magmă fierbinte ce se manifestă în pofida voinței sale de artă „severă", un sîmbure vulcanic predispus la erupție și seisme. În primele texte amintite, d'Annunzio nu este încă întru totul el însuși. Slăbiciune a discipolului, dar și tărie a celui care nu s-a constituit încă — prin nenumărate clișee — drept propriul său epigon.

Fapt evident și în prozele sale. Cele patru nuvele care alcătuiesc *Il libro delle vergini* (1884) ne trimit imediat la sursele livrești ale povestitorului. Proza franceză — de la Flaubert la Maupassant — constituie modelul său. Se vede că scriitorul italian a fost sensibil la efortul stilistic al autorului *Doamnei Bovary*, dacă nu și la austeritatea sa, că a învățat de la naturaliști lecția violenței, fără să aibă însă vigoarea, s-ar putea spune musculară, a unui Zola, sau surîsul ascuns și amar al unui Maupassant. Dar, iată că discipolul italian și-a însușit nu numai o modalitate naturalistă a viziunii epice, ci a primit un îndemn chiar spre viziunea dominată de motivele obsedante ale imaginarului profund. Căci, la un secol după pledoaria lui Zola pentru „romanul experimental", științific, ne dăm prea bine seama că naturaliștii au rămas prin viziune și nu prin pedanterie documentară, prin miturile civilizației moderne cărora le-au dat un chip în cele mai reușite dintre operele lor, și nu prin subordonarea lor la „experimentul" pseudoștiințific.

Pe urma lor, d'Annunzio își propune — cum vom mai vedea — să observe atent „viața". Mai puternic decît impresionismul, decît dependența de obiecte, acesta este un sensualism organic al său. Fantezia sa magnetizată de polii unei sensibilități profunde își proiectează viziunile în epica mai curînd decît în lirica sa. De aceea, încă în primele sale proze, abundă expresii ale voluptății senzoriale, brutalitățile unor simțuri exasperate. De aceea, monstruosul este prezent, îndeosebi atunci cînd naratorul evocă mediile religioase. Naturalism și alexandrinism al expresiei căutate, erupție brutală a unor substraturi pasionale și ritmare rafinat artificioasă a discursului, tensiunea aceasta este manifestă îndeosebi în romanele care alcătuiesc trilogia „Trandafirului" : *Il Piacere* (1889), *L'Innocente* (1892) și *Trionfo della Morte* (1894).

Aceluiași Francesco Paolo Michetti căruia îi va închina ultimul volum al ciclului, îi închinase, printr-o epistolă dedicatorie, și pe primul. D'Annunzio face în acest text o profesiune de credință : „Sînt azi, ca și tine, convins că nu există pentru noi decît un singur obiect de studiu : Viața". Asemenea declarații ale scriitorului italian, chiar și atunci cînd se referă la obiecte simple, cînd sînt făcute cu toată seriozitatea, au o rezonanță aulică, sînt întovărășite de o pompă care le degradează. Pompa unei retorici care își trădează uneori golurile lăuntrice. Scriitorul, împătimit al figurilor eclatante ale stilului, își mărturisește, într-o oră de sinceritate, dezgustul care urmează după exercițiul prea îndelungat al „durerosului și înșelătorului artificiu al stilului".

Și nu numai al stilului ca meșteșug atent, ca artă a formelor elegante, ci al unui stil al expresiei patetice. Patosul e inevitabil urmat de o cădere. După exaltarea plăcerii urmează, firesc, denunțarea „mizeriilor Plăcerii". Dar, totuși, Plăcere, Amor, Moarte rămîn ridicate pe cataligele majusculelor lor inițiale. Retorica lui d'Annunzio vrea să le confere astfel o demnitate alegorică.

Amintind *Le Roman de la Rose,* povestirea alegorică a lui Jean de Meun, din secolul al XIII-lea, „romanele Trandafirului" ipostaziază în felurite chipuri Iubirea sau, mai exact, Voluptatea. Ca și în „romanul" medieval, „Roza" are o valoare alegorică precisă. Dar tema volup-

tății erotice, deși centrală, nu este unică, în această trilogie și, îndeosebi, în ultimul dintre romanele care o alcătuiesc, în *Triumful morții*. Ceea ce le leagă este mai puțin exaltarea și condamnarea eroticii cît o anume identitate de structură între eroi. S-ar putea spune că Andrea Sperelli *(Il Piacere)*, Tullio Hermil *(L'Innocente)* și Giorgio Aurispa *(Trionfo della Morte)* constituie una și aceeași ființă în trei ipostaze. De trei ori — surprinzînd de fiecare dată alte trăsături, schimbînd perspectiva, nu și modelul — desenează d'Annunzio chipul unui intelectual egoist, amoral, cinic, lucid, posedat al senzualității, abulic, avînd inteligența și voința paralizate, savurînd voluptatea pînă la drojdie, pînă la dezgust. Dacă mai adăugăm rafinamentul sensibilității, însingurarea, atracția profund thanatică, vom epuiza principalele caractere ale acestor eroi lipsiți de caracter. Căci moralitatea nu este ceea ce îi caracterizează. Mai curînd o anume vocație artistică (niciodată pe deplin realizată). Lumea lor este lumea estetizantă a unui sfîrșit de secol somptuos și lasciv. Printre peisaje cu chiparoși, în vilele romane sau pe malul Adriaticei, sub bolțile monumentelor sau sub lună, în lumina tablourilor celebre sau în umbra statuilor nu mai puțin celebre, eroii lui d'Annunzio își duc existența furibundă sau impotentă, prețioasă și dezabuzată. O existență pentru evocarea căreia artistul a acumulat virtuțile verbului, ale plasticii și ale muzicii. Căci, îndeosebi în ceea ce o privește pe aceasta din urmă, el voia să se ia la întrecere cu marea orchestră wagneriană, pentru a sugera ceea ce numai Muzica poate sugera sufletului modern.

*

Cînd deschizi *Triumful morții*, întîlnești un epigraf pe care d'Annunzio l-a extras din *Jenseits von Gut und Böse* de Friedrich Nietzsche. După ce ai închis cartea, te întorci la acel aforism și te întrebi cu ce scop l-a așezat scriitorul pe frontispiciul romanului său. Întrucît întrebarea se referă la un text în care Nietzsche vorbește despre acțiunea dizolvantă ori salutară „asupra sufletului și sănătății“ a unor cărți, e firesc să deduci că poetul italian atribuia propriei sale opere posibilitatea de a

exercita asemenea influențe ambigue. Ca de obicei, și în acest aforism XXX din *Dincolo de bine și de rău,* Nietzsche pledează *pro domo.* Propriile sale cărți, socotea el, pot afecta divers „sufletele", după cum acestea sînt „inferioare", avînd „o mai joasă vitalitate", ori sînt „superioare și mai viguroase". Aceeași carte care le corupe pe cele dintîi, le înalță — considera el — pe celelalte.

Este oare, *Triumful morții,* în intenția lui D'Annunzio, o asemenea carte? Da, fără îndoială. În conștiința sa, artistul și propovăduitorul (în sens nietzscheian) coincideau. L-am văzut sedus, în mod egal, de promisiunea voluptăților estetice și de prestigiile acțiunii, în ultimă esență, etice. Estetismul său, *fin de siècle,* nu este acela al unei conștiințe împăcate cu sine, savurînd în liniște farmecul, grația cu care-l întîmpină obiectele unui univers naiv-estetic. Proasta conștiință a estetului se exprimă în proiectarea unor parabole în care el însuși se situează *sub condamnare.* Această conștiință își caută, însă, și alte compensații într-o acțiune ce se vrea salutară. Prea lucidă pentru a nu-și da seama că statutul etic al oricărui estetism este șubred, ea își caută o filosofie justificatoare. Nietzsche oferea elemente ideale ale unei asemenea filosofii. Nu era el însuși un artist pentru care răsturnarea violentă a valorilor etice pornea, printre altele, din resentimentul amoral al estetului? Aristocratismul său îl împingea necontenit spre separarea radicală a celor aleși de cei neaveniți, a celui care are vocația tăriei de cel osîndit la slăbiciune. Distincția pe care o face, în aforismul amintit, între sufletele „superioare" și cele „inferioare", este tipică pentru disprețuitoarea segregare a elitei de orice *banausos.* Emul al gînditorului german, tînărul d'Annunzio îi împărtășește orgoliile. Ideologia sa derivînd în această privință din cea nietzscheiană, vădește nu o dată disprețul pentru mulțimi. Acțiunea sa — sau voința sa de acțiune — reclamîndu-se de la o etică „superioară" și a „superiorilor" se vrea salutară pentru aceștia. Astfel, ne aflăm în fața unei situații paradoxale: D'Annunzio vrea să depășească estetismul amoral împărtășind și propovăduind tezele unui amoralism „superior". Intenția sa de a săvîrși prin artă o acțiune taumaturgică este minată prin chiar orientarea acestei acțiuni. Pro-

povăduitorul într-însul vrea să salveze artistul răscumpărîndu-i păcatele. În realitate, o lectură nouă a lui d'Annunzio (la opt decenii după apariția *Triumfului morții)* revelează vanitatea ideologiei sale, deci a „acțiunii“ sale și, în schimb, rezistența artei sale. Arta aceasta e chemată să răscumpere erorile propovăduitorului.

Mai important decît mesajul pe care d'Annunzio îl presupunea salutar, mesaj dealtfel atît de bine ascuns sub faldurile rafinat-somptuoase ale scrisului său încît abia poate fi interceptat, este judecata estetului la care ne face să asistăm în *Triumful morții*. Destinul lui Giorgio Aurispa, tragicul erou al acestui roman, ne amintește destinele oarecum paralele ale altor damnați ai artei, în acel sfîrșit de veac XIX. Dorian Gray, Des Esseintes, Gustav Aschenbach, ba chiar și — deși mai tîrziu apărut — existența nu mai puțin *fin de siècle* a lui Aubrey de Vere din nuvela lui Mateiu Caragiale. Făpturi saturniene ce poartă semnele misterios emblematice ale sfîrșitului. Și întrucît existența lor este marcată de dubla experiență a eros-ului și a artei, erotica și estetismul lor sînt deopotrivă agonice. Ele stau sub osîndă, purtînd semnul morții.

Triumful morții a fost scris de un om al iubirilor celebre și scandaloase ca un roman de dragoste, și poate fi citit ca atare. Doar că această iubire este de la început minată. Ceea ce trăiește cuplul amanților din acest roman, Giorgio și Ippolita, este un sentiment agonic. Atribuim cuvîntului *agonie* înțelesul originar, elin, al termenului *agon*. Agonia este, în acest sens, o luptă. Astfel, iubirea este înțeleasă — în *Triumful morții* — ca o luptă pe viață și pe moarte între un bărbat și o femeie, dar și ca o trăire particulară, în viață, a morții. În cele din urmă, iubirea e agonie a iubirii, este o cale a morții. Moartea ia chipul, marca dragostei. *Eros* devine o larvă pentru *Thanatos*.

Dintru început, Giorgio și Ippolita își trăiesc iubirea ca pe o agonie. Bărbatul rostește chiar cuvîntul : „—Așa începe agonia. Tu încă nu-ți dai seama, dar eu, de cînd te-ai întors, mă uit mereu la tine și în fiecare zi surprind în tine un semn nou...“ O nesfîrșită osteneală îl încearcă uneori. Sfîrșeala iubirii ostenite. Femeia este și ea con-

știentă de epuizarea pasiunii : „— Biată iubire ! — Care iubire ? întreabă Giorgio, preocupat. — A noastră. — Așadar simți că e pe sfîrșite ?“ Da, bieții amanți simt aceasta. Și nu numai o simt, ci — îndeosebi bărbatul, un intelectual — o știu. Giorgio folosește (ca și d'Annunzio el însuși de atîtea ori) teoriile psihologilor vremii pentru a explica fenomenul consumării iubirii. Sufletele posedă, după el, cantități limitate de „forță sensitivă capabilă de a fi cheltuită într-o iubire“. O dată epuizată, nimic nu mai poate face ca dragostea pentru una și aceeași ființă să renască. E adevărat că bărbatul, la care vom observa o adevărată vocație thanatică, înclinat să descopere mereu și în toate sfîrșitul, este cel care, cu o anumită voluptate funerară, remarcă în dragostea lor semne finale. A doua aniversare a întîlnirii iubitei va fi funebră. Giorgio o știe și o spune. Dealtfel, istoria legăturii lor este plină, pentru el, de imagini ale prăbușirii, ca într-un neant, a iubirii în timp. „Dragostea lor avea în urma ei un lung *trecut* : tîra după ea, în timp, o imensă plasă întunecată, plină toată de lucruri moarte.“ În zadar luptă Ippolita cu propria ei umbră înghițită de trecut ; iubitul ei îi preferă această umbră, pentru că, mai presus decît ființa ei prezentă, vie, amintirea acelei umbre, a umbrelor ei consumate de vreme îl incită. Sentimentul prea rafinat pe care-l nutrește, în clipele de maximă tandrețe, pentru ea, este îmbibat cu o tristețe delicată. Din pricina acestei proiecții a chipului iubitei pe un fundal mohorît, Giorgio îi dăduse acesteia drept deviză definitorie, formula : „*Gravis dum suavis*“.

Sentimentul agonic nu e identic, însă, cu această suavă tristețe retrospectivă, ci — cum spuneam — reprezintă substratul agresiv, conflictual, al raportului dintre sexe. Iubirea, în perspectiva lui d'Annunzio, este luptă. „Agonia“ erotică pornește de la o repulsie instinctivă, irepresibilă, ce emană din străfundurile ființei. Îndrăgostiții din *Triumful morții* se rănesc tot timpul ca niște dușmani. Ei sînt cuprinși ca de o adevărată frenezie, de nevoia de a se chinui, de a se lacera, „de a-și zdrobi inima“. Împinși de o adevărată furie a sentimentului răsturnat, preschimbat în resentiment, amanții descoperă ura la baza raportului dintre sexe. Meditațiile lui

Giorgio, în zilele unei aparente plenitudini a legăturii cu Ippolita, se rotesc în jurul acestei idei : „ura de moarte... e baza iubirii...“ În femeia adorată, el întrevede tot mai des „Vrăjmașa“.

Schema d'annunziană a mecanismului iubirii (așa cum apare ea în cele trei *„romanzi della Rosa“*, și îndeosebi în *Triumful morții)* diferă de aceea pe care, ceva mai tîrziu, o va propune Proust, în volumele din *À la Recherche du Temps perdu,* deși uneori suferințele îndrăgostiților, descrise de cei doi scriitori, se aseamănă. „Intermitențele“ proustiene „ale inimii“, ca și acel eros agonic d'annunzian permit o aproape identic dezabuzată concluzie privind deșertăciunea iubirii. Dealtfel, descrierea dureroaselor tulburări pricinuite de gelozie este foarte apropiată la cei doi scriitori. Ca și Proust (și înaintea lui), d'Annunzio remarcă fenomenul „exagerării sentimentale pe calea asociațiilor de imagini“. Gelozia se exercită într-un spațiu imaginar. Suferința este iscată de fantezia gelosului. Și, cum observă, în plină criză dureroasă Giorgio, această suferință este legată de tot ce vede iubita : „Sînt gelos. Pe cine ? Pe toate : pe lucrurile care se reflectă în ochii ei...“ Fraza aceasta va fi dezvoltată mai tîrziu în analizele naratorului proustian, în ruminația geloasă a lui Marcel urmărind-o pe Albertine, cu gîndul turmentat, în deambulările ei.

Numai o exaltare trecătoare îl poate determina pe altfel atît de lucidul Giorgio să-și pună încrederea toată în *certitudinea* posesiunii amoroase. „Există pe pămînt, își spune el o dată, o singură beție durabilă : *siguranța* în posesiunea unei alte ființe, siguranță absolută, de neclintit“. E adevărat, adaugă : „Eu caut această beție“. Dar n-o va găsi, cu adevărat, niciodată. Ca orice beție dealtfel, și aceasta este trecătoare. Proust, și mai tîrziu Sartre, vor dezvolta această temă a deșertăciunii „posesiunii“ erotice. Iubirea posesivă este iluzorie. Patosul eroilor lui d'Annunzio derivă tocmai din aspirația infinită, dintr-o infinită sete de acaparare în relația erotică, și din eșecul lamentabil, din recunoașterea imposibilității acestei aspirații. Eșec ce derivă din viciul esențial al *posesiunii.* O relație umană care se împlinește pe planul existenței, al lui *a fi,* este pervertită, deplasată pe planul posesiu-

nii, al lui *a avea*. Motivul acesta al vanităţii iubirii posesive apare nu o dată în ficţiunile lui d'Annunzio, constituind o obsesie a universului său imaginar. Astfel, exaltarea lui Giorgio Aurispa, în *Triumful morţii*, se conjugă cu recunoaşterea lucid dezabuzată a imposibilităţii acaparării totale a făpturii iubite. În faţa amantei, mai mult ori mai puţin naivă, bărbatul este implacabil. El îşi denunţă tocmai visul cel mai profund atunci cînd întreabă provocator : „Ce posed eu de la tine ? — Totul. — Nimic, sau aproape nimic. Nu posed ceea ce aş dori să posed. Îmi eşti necunoscută. Ca orice altă fiinţă umană, tu închizi în tine o lume în care eu nu pot pătrunde ; şi nici cea mai arzătoare patimă nu mă va ajuta să pătrund. Din senzaţiile tale, din sentimentele tale, din gîndurile tale, eu nu cunosc decît o infimă parte. Cuvîntul e un semn imperfect. Sufletul e intransmisibil. Sufletul nu poţi să mi-l dai. Chiar în cea mai intensă beţie, sîntem doi, mereu doi, despărţiţi, însinguraţi în noi înşine." Şi discursul continuă, amar, depăşind tema posesiunii erotice şi abordînd-o cu vehemenţă pe aceea a imposibilităţii comunicării. Nu numai comunicarea senzuală — în această perspectivă — este o himeră, ci şi cea afectivă ori spirituală. Or, chiar dacă retorica lui Giorgio Aurispa (reprezentînd, fireşte, concepţia autorului) se pierde într-o speculaţie destul de abstract-teoretică, ea irumpe din străfundurile trăirii nemijlocite a unei ireductibile *distanţe* dintre individualităţi. Speculaţie avînd un caracter net existenţial (ca să nu spunem existenţialist). Înaintea unui Gabriel Marcel, d'Annunzio (contemporan, dar cît de diferit !, cu Unamuno) ar vrea să pledeze pentru *a fi* împotriva lui *a vrea*. Eroul său, însă, atît de lucid, conştient de impasul în care se găseşte, „se încăpăţînează să rîvnească la dragoste sub forma beneficiului în loc să se resemneze să o guste sub forma pătimirii".

Cum pot ieşi îndrăgostiţii lui d'Annunzio din acest impas ? Dorind infinit de mult şi fugind de ceea ce doresc, ştiindu-se incapabili de a se poseda pe deplin şi rîvnind o posesiune absolută, sentimentul agonic al iubirii îi împinge de la tentativele ultimei compenetraţiuni spre excesele distrugerii. Cartea a cincea a romanului

poartă titlul *Tempus destruendi.* Dar nu numai în faza finală, ci de la începutul legăturii, dragostea ca agonie este voință de distrugere. Dorința de a stăpîni posedînd se transformă în dorința de a dispune total pînă la anihilare de ființa iubită. Jocuri violente marchează dragostea lui Giorgio și a Ippolitei. D'Annunzio cunoaște arta subtilă a evocării acestor jocuri ale unei latente cruzimi erotice. Uneori, ele sînt travestite într-o gesticulație aparent nevinovată : Ippolita vînează și înfige un ac într-un fluture, în fața iubitului blazat. („Cruzimea latentă în adîncul dragostei ei“ — cugetă acesta.) Din îmbrățișările amanților nu lipsește, precum sucul aspru condimentat al rădăcinii unor plante, violența subiacentă. Iubirea se convertește, spuneam, în ură. De fapt, în agonia erotică, pe care o urmărește d'Annunzio, sentimentul și resentimentul sînt concomitente, ca într-un fel de punct și contrapunct. Întreg farmecul evanescent al dragostei se precipită uneori vizibil în cristalele dure ale urii. Este ca o mitică unire în conflict a lui Eros și Anteros.

Mai profund, însă, decît acest conflict, se ascunde altul între Iubire și Moarte. În termeni freudieni, între instinctul vieții (sau libido) și instinctul morții. În *Triumful morții,* d'Annunzio surprinde înaintarea lentă, mai apoi vertiginoasă a unei puteri thanatice. Ea pune stăpînire pe protagonistul romanului, îi invadează conștiința, după ce ajunge să-i domine subconștientul. Fața de umbră a iubirii sale, ura împotriva amantei se va conjuga cu aspirația morții și-l va împinge spre o dublă crimă, spre uciderea femeii și spre sinucidere. Pentru a înțelege sensul acestui tragic „triumf“, modul în care d'Annunzio asociază un sentiment agonic cu o vocație a morții, trebuie să analizăm cîteva din momentele narațiunii în care se revelează ceea ce numeam vocația thanatică a eroului.

Giorgio Aurispa vădește un temperament melancolic, în sensul grav, străvechi al cuvîntului. Umoarea sa fundamentală e cea neagră. Plăcerea sa („Îmi plac lucrurile amare“ — mărturisește el) e stîrnită doar de ceea ce corespunde acelei *bilis atra,* bilei negre dintr-însul. Simte uneori trecîndu-i o „adiere tragică“ prin suflet. În juru-i, ochiul său distinge cu predilecție imaginile spectral-funebre, culorile crepusculare : caii negri, aerul vînăt, norii

plumburii, fîșiile de lumină galbenă ca sulful, silueta funerară a chiparoșilor, paloarea iubitei, umbrele violacee pe chipul ei. În preambulul romanului, ca și în momentele-cheie ale narațiunii, d'Annunzio acumulează aceste elemente crepuscular-funebre. Amanții se plimbă, în amurg, pe colina Pincio ; Giorgio savurează tristețea răspîndită în ziua muribundă, umbrele, siluetele pilaștrilor care licăresc albe ca niște pietre tombale. Dealtfel, în timpul acestei plimbări ei sînt atrași de o pată de sînge care a rămas de pe urma unui sinucigaș ce s-a aruncat de pe înălțimea parapetului pe caldarîmul străzii. Giorgio își închipuie „fizic" izbitura corpului de pietre. În înfiorarea sa, se amestecă oroarea cu o „stranie voluptate". Repulsia, spaima și deliciile pornesc toate din jocul imaginației. Căci cea dintîi sedusă de alegoria morții, dintre facultățile eroului, este închipuirea. Propensiunea sa thanatică are un caracter oniric. Lui Giorgio îi place să viseze și, desigur, reveria sa este a unui obsedat al misterului morții. Frumusețea iubitei sale, și ea crepusculară, îi sugerează mereu un vis. Numele ei, Ippolita Sanzio, este același cu al surorii sale moarte. Și amintirile despre moartă, spune el, „s-au amestecat, cu gingășie, cu visul meu tainic". Arta lui d'Annunzio excelează (revelînd propriile sale reverii profunde) în evocarea unui farmec blînd al lucrurilor desuete cu care îi place lui Giorgio să se înconjoare, parfumul veșted al locurilor din care viața s-a retras de mult. Scrinuri din alte vremuri, plafoanele zugrăvite în culori tandre din bătrînul hotel al lui Lodovico Togni, florile reci, oglinzile de gheață albastră de la Villa Cesarini. Tot astfel, culoarea de ambră palidă și aur mat combinată cu aceea de roză ofilită, din nuanțe vesperal-venețiene. În orașele preferate, Veneția, Roma, Orvieto, Giorgio savurează emanațiile funerare, ruina, dezafectarea locurilor bătrîne. Recunoști poezia atît de d'annunziană, plină de o subtilă *morbidezza,* de un abandon voluptuos la misterul frumuseții crepusculare, în evocarea măreței palat al reginei Ciprului, în linia fină de tuș negru a unei note privind Roma în seara de vinerea mare, sub ploaie și în ceață, „un oraș în care nu e cu putință altceva decît să mori". Deși toate acestea țin de economia unei narațiuni în care scriitorul își propusese să

deseneze (ca într-o alegorie barocă) „triumful morții“, cu tot rafinamentul poetului, insistența sa asupra accesoriilor macabre, complacerea sa (nu numai a eroului său obsedat) în imaginile funerare stîrnește în unele etape ale lecturii romanului o sațietate, și chiar un fel de nausee estetică. Prea multe flori veștede, prea multe parfumuri de țintirim. Desigur, nu fără rost pentru sensul pe care-l are destinul lui Giorgio, morții din calea sa — de la sinucigașul din Pincio, prin acel Don Defendente la al cărui cortegiu funebru, cu prapuri și sicriu purtat pe umeri, asistă nu fără interes, de departe, pînă la cadavrul de pe plajă al unui copil înecat — par și ei prea mulți. Dacă se poate vorbi despre un decadentism estetic în legătură cu d'Annunzio aceasta nu se datorește nici erotismului unei exploatări artistice a luxuriei, nici paganismului estetizant, nici euforiei senzoriale și rafinamentelor intelectuale ale literaturii sale, ci morbideței acestui abandon voluptuos la misterul morții și, mai ales, la atmosfera, la ceremonialul funebru. Există un fel de masochism estetic în această complacere în macabru a artistului. D'Annunzio nu este, desigur, singurul poet care în acel sfîrșit de secol XIX cade pradă unor asemenea tentații. Să amintim doar ispitirile similare, în poezia timpului, ale unui Al. Macedonski.

Fascinația morții este trăsătura esențială în romanul scriitorului italian, trăsătura esențială a eroului pe care nu ne putem îngădui să-l identificăm cu autorul. Scriitorul caută să justifice această fascinație printr-o motivație tipică naturalismului predecesorilor și, chiar, contemporanilor săi. El îi atribuie lui Giorgio Aurispa o ereditate încărcată. Tema aceasta a fatalității ereditare exploatată și teoretizată de naturaliști e preluată cu întreg arsenalul ei psihologic și fiziologic de tînărul d'Annunzio, care revine adeseori asupra ei. Giorgio are conștiința împovărată și împovărătoare a unei corupții a sîngelui său. Îndrăgostitul delicat simte, uneori, izbucnind într-însul furia unui „libido ereditar“. Intelectual, cunoscător al teoriilor curente din timpul său, reflecțiile sale melancolice abundă în explicații psihofiziologice. Ele nu sînt lipsite de o involuntară naivitate. D'Annunzio analizează cu gravitatea unui novice abia introdus în tainele știin-

ței. Iată-l disecîndu-l pe eroul său : „Organismul lui Giorgio Aurispa se distingea printr-o extraordinară dezvoltare a sensibilității. Fibrele senzitive destinate să conducă spre centru impulsurile exterioare dobîndiseră o asemenea excitabilitate, depășind-o cu mult pe cea normală reprezentată de percepțiile mediocre ale omului sănătos, încît se întîmpla ca, prin exces, să se transforme aproape întotdeauna în senzații dureroase chiar și senzațiile cele mai plăcute în mod obișnuit." Și analiza continuă pseudosavantă, cu referiri la „excitația anormală a nervilor", la „dezvoltarea ereditară a centrului presupus a primi excitațiile pe care le caută apetitul sexual" etc. Toate aceste particularități organice trădează, în perspectiva autorului și a eroului său, pe de o parte povara eredității (viziune preferată, am văzut, a naturaliștilor) și, pe de altă parte, unicitatea rară, morbid-rafinată, a unui „ales" (perspectivă predilectă a estetismului amator al plantelor rare, monstruoase, de seră). Explicațiile științific-naturaliste și observațiile estetizante se conjugă. Giorgio Aurispa are simțuri ultrasensibile : el aude căderea petalelor de trandafir pe masă. Are o memorie excesivă a senzațiilor, încît „nervii săi primeau de la vedenia lăuntrică un impuls aproape egal ca forță cu acela primit o dată de la obiectul real". Excesele acestea purced din germeni moșteniți, și singularizează pe titularul lor. Ele sînt — în intenția naratorului — semne ale bolii, dar și ale rafinamentului. Unele analize, fastidioase, ale senzualității pe care Giorgio Aurispa o moștenise de la tatăl său ajung la constatarea unei „conștiințe atavice". Explicațiile acestea pseudoștiințifice datează, desigur. Scriitorul e tributarul vremii sale, vremea asociaționismului lui Ribot, a clinicii psihiatrice a lui Charcot. Congestiile, histeria (Ippolita a avut manifestări epileptice și histerice), mecanica asociațiilor de imagini, recursul frecvent la analiza psihofiziologică țin de preocupările intelectuale ale tînărului romancier, mai curînd decît de obsesiile sale profunde.

Și totuși, d'Annunzio știe că o anumită analiză ucide viața. El îl pune pe eroul său, care suferă — după cum crede atît el cît și amanta lui — de prea multă luciditate,

să mărturisească odată că anatomia, respectiv analiza, presupune un cadavru. Înclinația lui Giorgio spre investigația lăuntrică, rafinată prin cultură, este resimțită de el ca o pacoste fatală. Și, într-adevăr, ea este de multe ori o ruminare masochistă de idei funebre. Iubita lui știe și ea că tristețile, melancoliile sale sînt morbide, că meditațiile sale tenebroase îl atrag mai mult decît toate farmecele feminității ei. În fond, pasiunea analizei derivă, la personajul lui d'Annunzio, din vocația sa thanatică. Îi place să descompună totul, să înlocuiască viața spontană prin mișcările artificiale ale mecanismului. Observație profundă a scriitorului (contemporan cu Paul Bourget, a cărui lecție a învățat-o, desigur) în legătură cu eroul său : „Creierul lui, copleșit de un vălmășag de observații psihologice atît personale cît și învățate de la alți analiști, confunda adesea și descompunea totul, în afară și înlăuntru. El îi impunea spiritului său atitudini artificioase și ireparabile."

Numai moartea este ireparabilă. Giorgio, analistul lucid, este puternic atras de acest ireparabil. Desigur, suferă că iubirea și luciditatea sa sînt pururi egale. Dar îi place această suferință. Ar vrea să se lepede de reflecție, de proiecțiile în imaginar, dar visează o existență conformă visului, deci o existență imaginară. În vis savurează cea mai bună parte a desfătărilor iubirii, dar tot în vis se joacă cu imaginea morții iubitei. Reveriei sale îi va răspunde Ippolita care îl visează mort.

Întreg acest joc cu moartea, pînă la deznodămîntul fatal, este manevrat cu o artă subtilă de scriitorul italian. Fascinația thanatică a lui Giorgio Aurispa are, așadar, rădăcini ereditare, familiale. Unchiul său iubit și admirat, Demetrio Aurispa, s-a sinucis. Mai mult însă decît moștenirea sîngelui, exemplul acestui misterios personaj pe care îl adulase, care-i deșteptase și formase sensibilitatea și intelectul, a determinat ceea ce numea vocația thanatică a lui Giorgio. Demetrio joacă în existența sa rolul personajului psihopomp, al călăuzei spre tărîmurile subpămîntene, ca și tînărul Tadzio, eroul pasiv al nuvelei lui Thomas Mann, *Moartea la Veneția*. Imaginea lui Demetrio îi dă lui Giorgio ori de cîte ori o evocă, o liniște, o ușurare nefirească. Dealtfel, unchiul mort a de-

venit pentru el o prezență spirituală perpetuă. Îl vede mort, cum îi vede adeseori pe cei din jurul său — iubita, tatăl, nepotul — și pe sine însuși. Dar chipul lui Demetrio este investit cu o aură deosebită. Pășește în odăile sale, în care a dus o existență solitară, ca spre o inițiere în misterul thanatic. La această inițiere participă dragostea comună pentru muzică, pentru emblemele religioase, pentru anumite locuri și monumente (pe care unchiul artist i le-a revelat). În camera lui Demetrio, tînărul descoperă un text al său poetic, din adolescență, un text ce se încheie : „...o Moarte în Viață, Zilele ce nu mai sînt". Aici e năpădit de gîndul sinuciderii.

Acest final stăruitor devine o obsesie tot mai conștientă. El nu este doar un reflex al mărturisitei sile de viață. Giorgio nu cunoaște sursa originară, rădăcina acestei tentații, cu anxietățile și plăcerile ei secrete, în zadar o atribuie antecesorilor săi. Abulia, repulsia față de orice acțiune indică o rană profundă a vitalității sale. Viața însăși i se pare impură. Desprinderea de ea apare ca o eliberare. Numai repulsia fizică față de accesoriile morții și inerția îl rețin adeseori de a întreprinde un gest fatal. În fantezia sa, morbul sinuciderii a găsit un teren prielnic. Om al sumbrelor delectări, al unei *meditatio morosa* plină de voluptăți funerare, Giorgio își alimentează gîndul sinistru cu tot ce îi apare, cu orice îi e dat să trăiască. Astfel, rob al fascinației thanatice, s-a judecat pe sine cu luciditate, s-a condamnat, și știe că trebuie să sfîrșească : „...în fiecare zi mă simt pierind în taină, în fiecare zi viața mi se scurge prin strîmtori nevăzute și nenumărate..." Misterioasă sfîrșeală pe care o tălmăcește prin faptul că o putere străină a pus stăpînire pe el, îl posedă. „Cine oare e stăpîn pe acea parte din ființa mea de care nu sînt conștient dar care totuși îmi este necesară pentru a continua să exist ? Sau poate că partea aceea a ființei mele a și murit, iar eu n-aș putea să mă reunesc cu ea decît murind ? Așa e, Moartea, de fapt, mă atrage."

Cele două trăiri capitale ale eroului, sentimentul agonic al iubirii și fascinația thanatică, au una și aceeași natură. Oricît de divers orientată spre savurarea deliciilor vieții, erotica, în cazul lui Giorgio, este una cu atracția sfîrșitului. Epifania iubirii este una cu epifania

morţii. E ceea ce le este dat nefericiţilor amanţi să trăiască în ultimul lor refugiu din San Vito pe Adriatica, spaţiu proiectat ca un eden al iubirii şi, de fapt, loc al morţii lor. Aici, tentaţia sinuciderii se preschimbă într-o tentaţie a crimei : Giorgio îşi argumentează necesitatea morţii amantei. Vrea să se elibereze de povara unui eros în care vede ultimul obstacol în calea chemării sale thanatice. Conflictul între sexe, iubirea convertită în ură oferă argumente bărbatului care, după exaltările eroticii dezlănţuite, rumegă gînduri sumbre despre „josnicia sexului“, despre „impuritatea“ Femeii. Aceasta devine, în ochii bărbatului definitiv robit de o altă putere, „Vrăjmaşa“.

În finalul romanului reapar împletite motivele capitale ale ficţiunii. Povestirea se precipită, ca într-un *presto* final al unei lucrări simfonice. Dealtfel, întreg romanul poate fi asemănat cu o compoziţie muzicală. Nu numai la nivelul stilistic al ritmării, al dispunerii accentelor se revelează structura cvasimuzicală a scrierii lui d'Annunzio. Intenţia sa de a infuza melodicul în ţesătura povestirii este, evident, conştientă. Dealtfel, scriitorul presară în ficţiunea sa aluzii la lumea muzicii. Cea mai importantă referinţă, şi mai mult chiar decît o referinţă, la ordinea muzicală, se află chiar în finalul textului. Pentru ca să se împlinească „triumful morţii“, d'Annunzio simte nevoia de a recurge la arta muzicii. Aceasta joacă în consumarea destinului eroilor un rol capital. Putem spune că muzica — şi anume muzica wagneriană — joacă rolul ultimei puteri psihopompe care acţionează asupra nefericiţilor eroi ai povestirii. Din nou asemenea rolului pe care muzica îl joacă, nu o dată, în operele lui Thomas Mann, Wagner, gustat de eroii lui d'Annunzio în solitudinea marină de la San Vito, le mijloceşte unele imagini thanatice, îi introduce într-un Templu al Morţii. Acesta e totodată un Templu al Muzicii. Giorgio reconstituie în memorie „acel minunat Templu al Morţii, numai din marmură albă, unde între coloanele porticului se aflau muzicanţi de seamă, care-i atrăgeau cu sunetele lor pe tinerii trecători şi atîta artă desfăşurau în iniţierea lor, încît nici un iniţiat, punînd piciorul pe pragul funebru, nu se mai întorcea niciodată să salute lumina de

care se bucurase pînă în ziua aceea". „Desigur, cugetă Giorgio amintindu-și cultul pentru muzică al unchiului-maestru, muzica l-a inițiat în misterul Morții ; i-a arătat dincolo de viață un imperiu nocturn al minunilor. Armonia, element superior timpului și spațiului, l-a făcut să întrevadă ca pe o beatitudine posibilitatea de a se elibera de spațiu și de timp, de a se desprinde de voința individuală care-l strîngea în carcera persoanei instalate într-un loc strîmt și-l ținea mereu aservit elementului brut al substanței sale corporale. Simțind de atîtea ori cum se trezește în el însuși, în momentele de bucurie la recunoașterea unității supreme care se afla în adîncul lucrurilor, el a crezut că se prelungește în infinit prin moarte, a crezut că se dizolvă în armonia continuă a Marelui Tot și că participă la eterna voluptate a Devenirii. De ce oare n-aș avea și eu aceeași inițiatoare în același mister ?" În afară de unele mai vechi ecouri platoniciene, textul acesta este semnificativ pentru modul în care, într-o ficțiune *fin de siècle*, se asociază conceptele schopenhaueriene, wagneriene și nietzscheiene, „voința universală", „armonia Marelui Tot" și „eterna voluptate a Devenirii", totul contopit în „simfonia crepusculară" a mării și în aceea, nu mai puțin de amurg, a morții. O bună parte din cartea a șasea, și ultimă, a romanului e închinată operei *Tristan și Isolda* a lui Wagner. Retorica d'annunziană procedează la o transpunere în verb a acestui vast edificiu poetic-muzical. Tot astfel încearcă (în zadar) eroii o transfigurare a pasiunii lor mortale prin muzică. Filtrul magic al muzicii îi exaltă și îi otrăvește. Iluzie a extazului și corupție rapidă. Deznodămîntul nu e departe. Beția muzicală nu face decît să-l grăbească. Vise, amintiri (printre care aceea a sinucigașului din parcul Pincio, a cărui imagine acționează ca și aceea a mujicului tăiat de tren, la începutul *Annei Karenina),* muzică, sațietate în dragoste, totul anunță, determină, precipită catastrofa tragică. Violența sfîrșitului — lupta finală, înverșunarea (ca a unor „dușmani neîmpăcați") a amanților — este aceea a unui concert ce se curmă fortissimo, într-un acord strident.

Triumful morții nu este o apologie a morții. Dimpotrivă. Imaginile toate, sumbre sau luminos-auguste în

care eroul își învești ntează apatia, întreaga poezie funerară se spulberă în actul brutal al prăbușirii amanților încleștați unul de altul. Acel „Liebestod“, moartea în dragoste a Isoldei, apare în proiecția lui d'Annunzio ca o sinistră deriziune a pasiunii. Mai curînd decît estetismele decadente ale sfîrșitului de veac, naturalismul amator de viziuni brutale pare să-l fi inspirat pe narator. Vom observa, dealtfel, că importante capitole din romanul lui d'Annunzio nu sînt deloc străine de perspectiva naturalistă. În sfîrșit, tot ce este artificios, gesticulație vană, toată delectarea morbidă a eroului, întregul său „desfrîu estetic“, atîtea evaziuni ale unei imaginații crepusculare își găsesc sancțiunea brutală în abisul care amintește sumbrele locuri preferate ale imaginarului naturalist : galerii de mine, vagi terenuri virane, maluri abrupte ale fluviului sau mării.

Dar nu numai locurile, ci și spectacolul gesticulației umane urmează uneori o regie naturalistă. Discipol al lui Zola, Maupassant, ca și al lui Tolstoi, d'Annunzio se vrea, cu bună știință, observator atent și riguros, îndeosebi al mizeriei umane. Spre deosebire însă de naturaliștii francezi, ca și de marele scriitor rus, poetul italian este prea puțin animat de considerente umanitare. El nu împărtășește democratismul plebeian al lui Zola, nici mesianismul moral al lui Tolstoi. Sentimentul preaputernic al unicității sale, al separației de gloată, de orice *banausos*, îl face receptiv mai curînd la mitul nietzscheian al supraomului. Nu încheie el cuvîntul înainte al cărții, închinat lui Francesco Paolo Michetti, printr-un apel la „glasul măreţului Zarathustra“ ? Disprețul fățiș pentru trivialitatea burgheză al eroului din *Triumful morții* îi aparține creatorului său. Giorgio și-o imaginează pe iubita lui cu un furios dezgust și cu o disprețuitoare superbie, înconjurată de „mulțimi burgheze, de funcționari, de avocați, de negustori“, de „oameni proști“. Ea însăși îi pare, nu o dată, o femeie de rînd, vulgară, iar idealitatea cu care o îmbracă i se pare vană. Aristocratic dispreț care-l face inapt de a comunica cu alții, de a-i înțelege, de a participa la viața lor. Astfel, observația lui d'Annunzio este tarată de un irepresibil sentiment al neplăcerii pentru mediile prea prozaice pe care trebuie să

le surprindă. Observatorul nu vrea să se comită, şi, s-ar putea spune, să se compromită atingînd cele ce observă. De aici, o oarecare distanţă, o mîndră izolare a sa, o răceală spectrală a descrierii, de parcă şi-ar nota impresiile de pe o altă planetă. Chiar atunci cînd îşi pune eroul în mijlocul unor situaţii care îi solicită participarea, el se eschivează cu neplăcutul sentiment de a se fi poluat prin atingerea mizeriei umane Aceasta reflectă, întrucîtva, un fel de *noli me tangere* al scriitorului însuşi. Acuitatea privirii sale este tulburată de această prejudecată aristocratică. Observaţia sa suferă din această pricină. Priviţi de sus, oamenii ies turtiţi, striviţi, estropiaţi. O adevărată galerie de monştri, atunci cînd d'Annunzio iese din cercul aleşilor săi. Nu ne miră faptul că paginile celei mai halucinante descrieri din *Triumful Morţii* îşi iau substanţa dintr-o procesiune a schilozilor, a bolnavilor de tot soiul ce se tîrăsc spre un loc de pelerinaj. Acele capitole V, VI şi VII din cartea a patra a romanului, relatînd pelerinajul la un sanctuar din Casalbordino au rezultat — cum mărturiseşte scriitorul într-o notă finală a cărţii — dintr-o susţinută şi repetată observaţie a feromenului. În acelaşi loc şi în aceeaşi epocă, mai mulţi ani de-a rîndul. Pătruns de o mare scrupulozitate în redarea „adevărului" (o „cura di verità" — spune d'Annunzio), el se documentează ca şi prozatorii naturalişti. Dar tot ca şi aceştia, în orele în care nu sînt prea tributari ideologiei lor, vizionarul dintr-însul depăşeşte limitele reporterului obiectiv, sau ale pretinsului om al ştiinţei.

Viziunea lui d'Annunzio, atunci cînd acumulează date observate este magnetizată de centrii de forţă ai imaginaţiei sale. Astfel, în *Triumful morţii*, acele scene de mizerie domestică pe care le trăieşte Giorgio Aurispa, la Guardiagrele, în casa părintească din oraşul său natal. Sordide făpturi populează casa, precum bătrîna mătuşă Gioconda, şchioapă, de o grăsime maladivă, trăind între acte de devoţiune şi manevre ale unei lăcomii senile. Dar predilecţia vădită a lui d'Annunzio se îndreaptă spre acele spectacole ale mizeriei umane pe care le generează boala şi fanatismul religios. Îl interesează formele primitive ale unei mistici: apariţia „Noului Mesia" din

Abruzzi, un oarecare Oreste din Cappelle (urmărit și el pe baza documentelor). Descrie superstiţii (excelentă scena agoniei unui copil vegheat de femei), surprinde rituri arhaice, relatează fragmente de mit. Dar, mai ales, cu ochiul necruţător și exaltat în același timp, urmărește fluxul unei umanităţi nefericite care se revarsă în pelerinajul amintit. Rafinatul Giorgio Aurispa și încîntătoarea sa iubită sînt năpădiţi de valul suferinţelor din jur ; aleseseră un pămînt ce li se părea binecuvîntat, drept teatru al iubirii lor, și iată-i în vîrtejul unor realităţi atît de brutale încît au caracterul unui coșmar („...era ca și cum ar fi descoperit o mișunare de insecte într-o splendidă coamă de păr aromat").

Paginile de valoare antologică în care relatează „pelerinajul" amanţilor și al mulţimilor, nu au nimic din acel „souffle guérisseur des foules" — din suflul taumaturgic al maselor pe care Zola îl descoperea într-un loc similar, la Lourdes. Aici, amanţii „își pierduseră limitele sufletelor în imensitatea tristeţii umane". Un suflu pestilent al mizeriei, al diverselor cancere care rod omenirea, trece prin mulţimea care-i înconjoară pe cei doi. Ei simt, la început, o nesfîrșită milă, pentru ca, apoi, compasiunea să se preschimbe în dezgust, în oroare și într-o panică teroare. Simulacre oribile, obiectele votive închipuind tumori, ulcere, monstruozităţi de tot soiul îi înspăimîntă, îi îmbolnăvesc. Cu atît mai mult spectacolul diverselor mizerii umane care îi fascinează. „Fecioarele cu părul rar desfăcut și impregnat cu ulei de măsline, aproape chele în creștet, cu expresia și atitudinea unor oi nătînge, pășeau în rînd, fiecare ţinîndu-și o mînă pe umărul vecinei, uitîndu-se în pămînt... Într-un fel de sicriu adînc, dus pe braţe de patru bărbaţi, zăcea un paralitic înecat în grăsime, cu mîinile atîrnîndu-i strîmbe și noduroase ca niște rădăcini, din pricina gutei monstruoase..." Și enumerarea monștrilor continuă ca într-un lung pomelnic descriptiv al tuturor bizareriilor teratologice. Povestitorul pare să nu se mai sature înșirîndu-le, trecîndu-le în revistă, populîndu-și bolgia cu chipurile terifiante ale unei umanităţi desfigurate. Ca și în unele istorisiri din volumul *San Pantaleone,* în scenele acestui „pelerinaj" d'Annunzio trădează înclinaţiile maligne ale

imaginației sale. Scenele religioase, pseudo-mistice sînt aici, ca și în acele nuvele, pline de o oroare fizică. Iar participanții la spectacol — inclusiv naratorul — sînt victime ale fascinației răului, pendulînd între o sumbră voluptate și nausée.

Incontestabil impresionante, scenele pelerinajului de la Casalbordino ne amintesc vigoarea lui Zola în reprezentarea marilor calamități (acumulînd, de pildă, ororile în dezastrul minier din *Germinal*). Și totuși, virtuțile esențiale ale lui d'Annunzio nu apar în asemenea scene de bravură compozițională. Dealtfel, deși joacă un rol însemnat în economia volumului, „pelerinajul" în care cuplul este tîrît, malaxat, din care în cele din urmă este ejectat, nu aparține filonului central pe care-l exploatează autorul. D'Annunzio nu este un prea priceput mînuitor al maselor în prozele sale. Chiar în momentele care alcătuiesc „pelerinajul", el procedează prin juxtapunere, nu prin crearea unui amalgam. Lungi pomelnice de schilozi, de monștri, un tablou al diverselor torturi pe care le suferă omul, se perindă — sumbră defilare — prin fața noastră. Scenele pe care ani de-a rîndul, cu rîvna observatorului neobosit, le-a urmărit, apar ca în acele tablouri flamande avînd un mare număr de personaje, o reprezentare întrucîtva naivă a mizeriei umane. Mult mai profundă este incursiunea scriitorului pe tărîmurile care-i aparțin : cele ale splendorilor și suferințelor insului însingurat. Acestea alcătuiesc substanța intimă a prozei lui d'Annunzio. Ele alcătuiesc centrul estetic al narațiunii sale. El însuși o știe, căci îi spune lui Francesco Paolo Michetti, în legătură cu „cartea ideală de proză" că aceasta ar trebui „liberă de cătușele fabulei, să poarte în ea..., creată cu toate mijloacele artei literare, viața particulară — senzuală, sentimentală, intelectuală — a unei ființe umane plasată în centrul vieții universale".

Într-adevăr, nu cuplul amanților nefericiți, ci unicul erou în unicul său univers, monadă închisă, pe acesta îl descoperim în centrul cărții. E ceea ce afirmă dealtfel autorul : „Aici există o singură *dramatis persona* — un singur personaj — și e înfățișată cu toate forțele instrumentului de creație care mi-a fost dat — viziunea sa proprie asupra universului..." Și d'Annunzio îl citează pe

Leonardo da Vinci, pentru care omul este „modelul lumii". Giorgio Aurispa va fi urmărit, așadar, în sine și în relațiile sale cu lumea, în ceea ce secolul al XIX-lea considera a fi „stările sale de conștiință". Or, reușita lui d'Annunzio, în acest sens, este numai parțială. Eroul său (ca și Dorian Gray, ca și Des Esseintes — *Portretul lui Dorian Gray* apare în 1891, *À rebours*, în 1884) construit cu uneltele psihologiei vremii, nu are consistența caracterelor balzaciene. Aceste făpturi *fin de siècle* sînt artificioase într-un dublu sens : artificiul ține de natura, dar și de modul artificios al confecționării lor literare. Eroii aceștia au conștiința nietzscheiană de a trăi în era lui „Dumnezeu cel mort". Aluziile, citatele din Zarathustra sînt elocvente în ceea ce-l privește pe Giorgio. El se vrea un mistic fără Dumnezeu. De aici, în parte, tulburarea, confuzia sa interioară, deruta existenței sale. La Orvieto îl atrage pacea funerară, melancolia domului deșert. Semnele credinței îl fascinează, cum am văzut, pe acest necredincios. Despre modelul său, despre acel unchi sinucigaș care purta stigmele toate ale decadenței, spune : „Îi plăceau emblemele religioase, muzica sacră, mirosul de tămîie, crucifixurile, imnurile bisericii latine. Era un mistic, un ascet, cel mai pasionat contemplator al vieții lăuntrice. Dar nu credea în Dumnezeu". Mistică, asceză a unui estet, firește, nu a unui religios. Căci morbul acestor hiperrafinați, acestor ultrasensibili, care cunosc căderea în abjecție urmată de elațiuni spirituale („...cum tinde sufletul, după cele mai cumplite căderi, spre înălțimi..." mărturisește Giorgio, dar și invers) este un morb estetic. Eroul lui d'Annunzio îi impune spiritului său atitudini artificioase și ireparabile. Singurătatea sa, ca și a eroilor lui Huysmans și Wilde, nu este aceea a damnatului romantic — deși descinde din ea — ci a unor nihiliști. Iubind ceremonia fastuoasă, arta inițiatică, ducînd o existență singulară, ei cultivă în atmosfera rarefiată, de seră, a existenței lor, plantele otrăvitoare, de o morbidă frumusețe ale unei arte care și-a descoperit o vocație a neantului.

Dacă este ceva patetic în existența unui astfel de erou singular, prealucid și artificos, aceasta este căutarea unei soluții, a unui sens al vieții. Nihilul nu poate fi suportat

multă vreme. Preauman, Giorgio încearcă mai rareori entuziast, mai adesea disperat, diferite căi de salvare. Iubirea este calea regală, în care speră pînă în cele din urmă. Zadarnic. Tot astfel, vindecarea de iubire i se pare o posibilitate de a scăpa din cursa propriei naturi. Pierderea în marea natură, în viața vegetală, într-o panteistă trăire, în comuniune cu soarele pare, de asemenea, temporar, o soluție. Sau să găsești viața profundă în lucrurile umile. Sau un contact vivificator cu ființele umile, cu un bătrîn țăran, cu sectarii, cu pelerinii. În fond, jumătate cel puțin din romanul lui d'Annunzio este consacrată căutării unei „vita nuova", unei vieți noi. Eșecurile se succed, tot mai lamentabile, elanurile sînt tot mai scurte, căderile mai adînci. După natură și om, arta și cultura sînt căutate ca locuri de refugiu. Apoi Dumnezeu și consolările religiei. Giorgio visează puritatea în plină destrăbălare, un eros sacru. Basme mistice îl tulbură. Dar e prea orgolios pentru ca să se smerească, să accepte credința „norodului". Deși poate singurele clipe de mulțumire curată pe care le are sînt cele pe care i le oferă cîntecele secerătorilor. Simte că participînd la această „liturghie georgică" a fertilității cîmpenești, atinge înseși izvoarele vieții, ceea ce nu poate să-i mijlocească verbul lui Zarathustra, care-l îmbată pentru cîteva clipe.

Căutarea zadarnică a unei formule existențiale salvatoare îi conferă eroului o aură patetică. O căutare la fel de zadarnică precum aceea a lui d'Annunzio care afirma (la sfîrșitul prefeței la *Triumful morții*) că are „ferma credință" a sosirii *Übermensch*-ului lui Nietzsche. D'Annunzio era un artist atît de egocentric încît cuvintele sale nu pot fi interpretate decît ca anunțul unei epifanii a propriei sale personalități creatoare. El însuși se credea un „supraom" al artei. Dar se înșela.

Tot astfel, sub înrîurirea dominației scientiste a timpului său, d'Annunzio se voia pe sine artist riguros, bun observator al concretului, analist atent al „psihicului". Ceva din veleitățile acestea le găsim realizate în romanele sale de tinerețe. În scrisoarea dedicatorie a romanului, d'Annunzio ține să declare că a căutat „să alterneze preciziunile științei cu farmecele visului". Știința, pentru el, era fiziologia unită cu psihologia. Ca și roman-

cierii naturaliști, maeștrii săi, el e fascinat de mecanismele pe care biologii și psihologii epocii le puneau în lumină. Propune vocabularul acestora din urmă ca absolut necesar unui romancier. În prefața amintită, el elogiază preciziunea acestor oameni ai unei științe care i se părea exactă. Ei pot oferi analize, explicații, pentru cele mai complicate și mai rare „stări sufletești". Și îndeosebi terminologia pe care o folosesc trebuie, crede el, adoptată, căci psihologii dispun, pentru a-și expune investigațiile, de „un vocabular de o bogăție incomparabilă, capabil să fixeze într-o pagină cu preciziune grafică cele mai fine unde fugare ale sentimentului, ale gîndirii și pînă la visul cel mai neînfrînat". Dacă pînă aici entuziasmul scriitorului pentru moderna disciplină se păstrează în limite raționale, dincolo de aceasta elanul prinde aripi care-l poartă în cerul extravaganței. Căci elementele și categoriile de care uzează psihologii nu i se mai par doar „semne foarte exacte", ci acești vraci ai timpurilor noi ar deține, după el, taina unor „elemente muzicale atît de variate și atît de expresive încît să se poată lua la întrecere cu marea orchestră wagneriană pentru a sugera ceea ce numai muzica poate sugera sufletului modern". Ceea ce e, totuși, puțin cam mult.

Dar nu în această armonizare a „tuturor varietăților cunoașterii" cu „toate varietățile misterului" (pe care și-o propune artistul în prefața romanuli său) rezidă valoarea *Triumfului morții*. Dacă gustăm acest roman al sentimentului agonic, nu e pentru știința în ale psihologiei a autorului, nici pentru documentarea sa în eresurile populare, ci pentru arta consumată a compozitorului, a aceluia care — folosindu-se de experiența muzicii, îndeosebi wagneriene, și a poeziei — a conferit prozei sale valorile unei compoziții cvasi-muzicale. Valori ce nu sînt doar cele ale stilului. D'Annunzio visa „o carte ideală de proză care — fiind bogată în sunete și în ritmuri ca un poem, reunind în stilul său cele mai diverse virtuți ale cuvîntului scris" — să *„continue natura"*. Dar sunetele pe îndelete alese și ritmurile iscusite, cadența fastuoasă a stilului nu fac decît să precumpănească ceea ce e muzical-difuz în textele sale asupra riguros-construitului. Dacă, totuși, dincolo de prestigiile stilului

a ılic, compoziţia d'annunziană impresionează, aceasta e pentru că scriitorul a ştiut să împletească teme şi motive ale imaginarului, să urmărească obsedat şi obsedant laitmotive, să dea scrisului său articulaţiile unei vaste compoziţii muzicale. În sensul acesta, el şi-a împlinit visul mărturisit lui Francesco Paolo Michetti, de a face o „operă de frumuseţe şi de poezie, proză plastică şi simfonică, bogată în imagini şi în muzică".

Poate chiar prea bogată. Un anume belşug al imaginilor şi ritmurilor nobile, un preaplin tulbură echilibrul acestei proze. Sentimentul de saţietate, pe care l-am mai amintit, întovărăşeşte inevitabil lectura operei d'annunziene. De prea multă risipă de „serbări, de sunete, de forme şi culori", sîmburele dur, grav şi întunecat al prozei dispare. El există, totuşi, şi poate fi descoperit atunci cînd, dînd de-o parte straturile prea numeroase ale stilului, ale retoricii, ale unei arte mult verboase, dai peste rădăcina ei tăcută.

5. Italo Svevo : „O viaţă"

Ca şi Kafka, Svevo este, în oraşul său, un străin. Ca şi Kafka, funcţionarul acesta de bancă, mai apoi om de afaceri, încearcă o recuperare a vechilor ficţiuni pe un plan şi între coordonate noi. Ca şi Praga lui Kafka, oraşul lui Svevo, Trieste, se afla înainte de primul război mondial la o extremitate a „Kakaniei" habsburgice. Dealtfel, Ettore Schmitz, alias Italo Svevo, nu mai puţin decît Kafka ori Musil, face parte din spaţiul aceluiaşi imperiu crepuscular, absorbind o identică atmosferă a unui fin-de-siècle austriac.

În 1892, cînd apare romanul *O viaţă* al lui Svevo, acesta se afla încă la începuturile sale. Vor trece ani pînă cînd va lua în mînă *Traumdeutung,* lucrarea lui Freud (pe care o va traduce) şi pînă cînd tînărul James Joyce se va angaja ca preceptor al copiilor săi. În vechiul port al Adriaticii, în sumbrul Trieste, se simte un însingurat, un om pierdut. Scrie suferinţele tînărului Alfonso Nitti ca spre a se elibera. Mult mai tîrziu, recitindu-şi cartea începuturilor sale, îşi va aminti cuvintele lui Joyce şi într-o scrisoare către Valéry Larbaud, va mărturisi :

„James Joyce spunea întotdeauna că în sufletul unui om nu este loc decît pentru un singur roman... și că atunci cînd scriem mai multe, e vorba de același, mascat abil cu alte cuvinte. În acest caz, singurul meu roman ar fi *O viață*..." De ce singurul? Să însemne oare, *Senilitate* (1898) și *Conștiința lui Zeno* (1923) simple variante amplificate, complicate, ale primului roman? Ce leagă între ele aceste trei narațiuni?

O falie certă desparte ultimul, marele roman al lui Italo Svevo — *Conștiința lui Zeno* — de cele care l-au precedat. Ani lungi, bancherul-romancier a meditat asupra acestei opere, a lucrat cu migală la ea. Și totuși, deși experiențele diverse și sfaturile preceptorului irlandez se vor fi intercalat între cele două opuri din anii '90 ai secolului trecut și opera finală de după primul război mondial, putem desluși în trama acestor trei cărți lineamentele unui model comun. Toate sînt, asemenea primului roman, istorii ale unor existențe ratate. „Viața" pare să însemne, în perspectiva acestei ficțiuni-model, un eșec. Și nu numai un eșec pe plan social. Viața eroilor lui Svevo este dintru început minată de un rău care nu este nici de natură psihologică, nici socială. Ei suferă de o maladie, am putea spune, ontică. Existența lor ascunde un gol care se revelează pe măsură ce înaintează și care, în cele din urmă, face ca totul să se surpe în abisul lăuntric. Acești eroi — Alfonso Nitti, în *O viață*, Emilio Brentoni, în *Senilitate* și Zeno Cosini din *Conștiința lui Zeno* — sînt făpturi problematice (nu mai puțin decît personajele *problematice* ale lui Musil). Ceea ce le conferă acest caracter este vidul lăuntric, acel negativ al lor pe care-l poartă cu ei, care-i face inapți *(O viață* trebuia, într-o primă versiune să se intituleze *Un inetto — Un inapt). Senilitatea,* ca și această „inaptitudine", ca și boala stranie a lui Zeno Cosini, care e sfătuit de un psihanalist, spre a se elibera de complexele sale, să-și amintească tot ce a trăit, toate acestea sînt experiențe ale neantului, un neant asemenea unui cancer care progresează și tinde să transforme existența în contrariul ei.

Deși, aparent, nimic mai banal, mai aservit cotidianului ferm și comun decît „viața" acestor oameni fără deosebite calități. Alfonso Nitti este un tînăr provincial,

dintr-o familie foarte modestă, care-și găsește un rost într-o întreprindere bancară din Triest. Angajat la banca Maller et comp., el este prins în mecanismul acela birocratic atît de propice pentru distilarea gravului plictis existențial în sufletele mai sensibile. Zilele s-ar consuma și l-ar consuma pe tînărul Alfonso prin simpla lor scurgere. Golirea clepsidrei este grăbită prin aceea ce îndeobște consumă febril o existență : iubirea. Introdus în casa bogatului patron, Alfonso se îndrăgostește de fiica acestuia. Dar Anetta Maller este o frivolă și cochetăriile ei cu tînărul amploiat nu sînt decît un joc. O rudă săracă a familiei, Fumigi, prins și el într-un asemenea joc, se ruinează. În zadar, bietul Alfonso încearcă să-și orienteze viața, el este un ins pasiv, o victimă predestinată. Cînd într-o clipă de slăbiciune Anetta îi cedează, el își apare sieși — o clipă — în ipostaza triumfală a unui cuceritor, dar, de fapt, nu e un om făcut pentru luptă. Ființă înclinată spre visarea abulică, el părăsește terenul „cuceririi“ sale. Căci, spre deosebire de Julien Sorel, nu este nicidecum un ambițios. Părăsește Trieste, se întoarce acasă, își pierde mama. Dealtfel, toți și toate îl părăsesc. În jurul său, o lume meschină, a funcționarilor mărunți, a notarului și a farmacistului, preocupați de sordide intrigi. Rosina, prima sa iubire, s-a măritat. Nimic nu-l mai reține pe Alfonso, care vinde casa părintească și se reîntoarce la Trieste. Aici, din nou banca și iubirea tristdeznădăjduită pentru Anetta, care urmează și ea să se mărite cu avocatul Macario. Tot ce putea să-l rețină, să-l fixeze într-o existență fermă pe tînărul bîntuit de demonii acediei îl părăsește, se retrage. Îl năpădesc afectele vane : regretele, dorințele. Este pradă uneori iluziilor înșelătoare și anxietăților. Pradă unei deprimări tot mai profunde, Alfonso își ia viața după o altercație cu fratele Anettei.

Atmosfera cenușie, sufocantă, plafonul jos al unui cer care nu se vede nicicînd, domină această „viață“. De fapt, ea este o lentă agonie, grăbită ori de cîte ori eroul încearcă să „trăiască“. Pasionat cititor al lui Schopenhauer în tinerețele sale, Italo Svevo a transpus în romanul său ceva din pesimismul, din adversitatea împotriva vieții, pe care i-au inspirat-o scrierile maestru-

lui. De aceea, paleta sa, foarte sumară, nu cunoaște decît culorile reci și griurile monotone, triste, adeseori murdare. Recunoști gesturi, atitudini, momente din *Educația sentimentală,* dar într-o proză corectă și ternă, lipsită de rafinamentul stilistic al lui Flaubert. Putem presupune, de asemenea, că Italo Svevo a cunoscut prozele lui Maupassant (care publicase, dealtfel, în 1883, romanul său intitulat la fel, *O viață).* Romancierul triestin nu este, însă, atins — nici chiar în acest prim roman al său — de emanațiile, adeseori sulfuroase, ale naturalismului. El nu le-ar fi suportat, și cu atît mai puțin, nu le-ar fi putut introduce în operele sale. Căci acestea nu purced dintr-o viziune (naturalismul nu este, înainte de toate, o voință de experiență metodică, ci o voință de viziune), ci dintr-o analiză.

Orice analiză riguroasă răspîndește în jur un miros de moarte. Pentru ca să diseci ai nevoie de un cadavru. Moartea abundă în romanele naturaliștilor, ca și inevitabilele cadavre. Dar acestea rezultă dintr-un desfrîu al vieții. Moartea lui Svevo este o prezență mult mai discretă, subiacentă, permanentă. Golul despre care vorbeam ia, doar *in extremis,* chipul morții.

El „naște", se poate spune, necontenit, moarte. Viața însăși, în aceste romane, este o rezultantă provizorie a reacțiilor unui fond thanatic în contact cu Lumea.

Analiza are nevoie de unelte apropiate și Italo Svevo este deținătorul lor. Unelte de distrugere care vor să slujească, paradoxal, vindecării. Citim în *Conștiința lui Zeno* : „Poate că datorită unei catastrofe nemaipomenite, provocată de unelte, ne vom regăsi sănătatea". Ciudată perspectivă pe care numai un anarhist ar fi putut să o aibă, dar un bancher-anarhist ? De ce nu ? Italo Svevo, omul de afaceri — să nu uităm — este un artist, și încă din categoria marilor spirite atinse de timpuriu, din veacul trecut, de un rău care va fi al secolului XX. Analiza este pentru el (ca și pentru Freud) o modalitate taumaturgică. El o folosește spre însănătoșire.

Ceea ce nu înseamnă că eroii săi dobîndesc această sănătate, spre care, dealtfel, nici nu rîvnesc. Alfonso Nitti se sinucide, căci „se simțea inapt pentru viață". O lume prea dură în jur ? Nu, desigur, ci o neputință de

a trăi. „Nu știa să iubească și nici să se bucure ; cele mai fericite împrejurări îl făcuseră să sufere mai mult decît îi făcuseră pe alții întîmplările cele mai dureroase. Părăsea viața fără nici o părere de rău. Aceasta era calea prin care se putea ridica deasupra bănuielilor și a urii. Aceasta era deci renunțarea la care visase. Trebuia să-și distrugă ființa care nu mai cunoștea pacea ; dacă ar fi fost viu, ar fi continuat să și-o tîrască în luptă..."

„Sfîrșeala" din romanul lui Papini, „plictiseala" din cartea lui Moravia sînt prefigurate — dar mult mai grav, literar și filosofic chiar — în operele lui Svevo. Cît despre tehnica sa analitică, deși aceasta nu este încă desăvîrșită în epoca elaborării primului său roman, ea îl face congener al marilor novatori.

O viață este o carte *fin-de-siècle* care, totodată, anunță un alt secol.

6. Excurs : Stil 1900

Dacă treci din sălile ciclopice ale muzeului Pergamon din Berlin, cu vasta poartă triumfală babilonică, cu blocurile asiro-caldeene, cu altarul templului din Pergam și superbele săli cu coloane și frize ale arhitecturii antice eline, la Național-Galerie așezată în vecinătate, și descinzi în plin *fin-de-siècle* și în început de secol XX, nu poți evita sentimentul unei teribile coborîri pe scara valorilor, de la sublimul, augustul, de la majestatea reprezentărilor antice la grațiosul și grotescul acestor expresii artistice moderne. Și totuși, impresia pe care ți-o lasă operele toate, *ansamblul* acestei *Stilkunst um 1900* este covîrșitoare. Mărturisesc, pentru întîia oară (în acel an 1973) am avut în față, alăturate, grupate, documente artistice ale unui stil unitar pe care — în lipsă de alt numitor comun — îl putem denumi, ca și organizatorii expoziției, *stilul 1900.*

Iată adunate în aceleași săli tablouri de Gauguin și Munch, sculpturi de Barlach, vase Gallé, cristaluri semnate de Lalique, afișele lui Toulouse-Lautrec, ediții Insel de la începutul secolului, cărțile lui Stefan George, mobilă și argintărie „Jugendstil" și atîtea altele. O primă

constatare : unitatea stilistică a unor lucrări pe care nu le știai legate între ele decît prin identitatea momentului de apariție. Evident, nu este vorba doar de anul 1900, ci de decada care precede și de cea care urmează acestui an. Nimic din ceea ce știam despre operele plastice apărute în acea perioadă nu putea să-mi ofere intuiția nemijlocită a unui efort stilistic unitar ca totalitatea lucrărilor adunate la această expoziție. Aveam în fața mea rezultatele unei aspirații convergente spre realizarea unui stil artistic coerent unind arhitectura, pictura, sculptura, artele decorative și meșteșugurile, tehnicile toate aferente.

Căci, amintind meșteșugurile, trebuie să constatăm că, la începutul acestui secol (și la sfîrșitul celui anterior) în plină expansiune a tehnicii ca și a unor industrii ce își căutau și își găseau formulele științifice și organizatorice moderne, pe pragul unui veac în care vor triumfa noile formule economice și sociale, expresiile inovatoare în artă purced — printre altele — din atelierele unor meșteșugari : Gallé, Daum, Majorelle, Grasset și alții. Din sălile expoziției lipseau, firește, poate cele mai semnificative opere ale „stilul 1900" : construcțiile sale arhitectonice, clădirile „modern-style", „Sezession". Schițe, proiecte sau machete ale acestora s-ar fi putut integra perfect în ansamblul creațiilor expuse. Căci, mai ales în arhitectură, legătura dintre artă și industrie este evidentă. Secolul care sfîrșea ca și cel ce începea aspirau deopotrivă spre soluțiile artistice care să asimileze noile cuceriri ale tehnicii. Ceea ce în Franța și Anglia se desemna prin denumirea *Art Nouveau*, în Germania prin *Jugendstil*, în Austria prin *Sezessions-stil*, prin *modernismo* în Spania, toate aceste tendințe esențial decorative care au fost încă în acei ani satirizate prin porecle ce au devenit și ele denumiri ale mișcării (*„style nouille"*, *„style coup de fouet"* etc.) au afectat, înainte de toate artele aplicate. De aceea, la National-Galerie ceea ce te încînta nu erau, fără îndoială picturile, ci grafismul artei tipografice, grația vaselor lui Emile Gallé, sau delicatele volute niciodată simetrice de pe porțelanurile, din argintăria expusă.

Ceea ce ne uimește mai presus de orice, observînd liniile sinuoase, ondulațiile vizînd să reliefeze valoroasa ornamentală a liniilor curbe, geometria bizară a acestui neobarochism *fin* și *début de siècle*, este mutația propriului nostru gust estetic. Ceea ce, încă acum zece ani ni s-ar fi părut o bizarerie decorativă, o eclipsă a simțului proporțiilor și a raporturilor ni se revelează azi — sub dominanța unității unui stil — ca o sumă a tentativelor îndrăznețe de a crea linii și forme și volume noi. Și, de ce să n-o spunem, multe din acestea ne plac. S-a petrecut ceva, a trecut timpul necesar unor asimilări organice, stabilirii unor perspective și „arta nouă“ din preajma lui 1900 ajunge să ne *convingă* estetic. Cîte opere refuzate, hulite, disprețuite n-a propus arta lui 1900 ? În Germania, nazismul a dărîmat clădiri construite în acest stil (mai ales la München), a ars cărți tipărite în această manieră grafică, a distrus tablouri din acea epocă. Astfel nu mai există atelierul fotografului Elvira din München construit și decorat de August Endell.

Dar „stilul 1900“ nu se reduce doar la fenomenul *Art nouveau* sau *modern style*. Nu ne miră că organizatorii berlinezi au pus alături operele lui Gauguin, Edward Munch, Toulouse-Lautrec și cele ieșite din atelierele artizanale ale timpului. Artele așa-zis minore ori aplicate cunosc în acea perioadă o mișcare hotărîtă de reabilitare și renovare a formelor și tehnicilor. Preocuparea primordial decorativă a multor artiști aparținînd curentului *art nouveau* este rezultatul unei preocupări mai profund creatoare. Căci *stilul 1900* derivă — cum o dovedesc operele expuse la National-Galerie din Berlin — în același timp dintr-o voință de a renova universul plastic și dintr-o aspirație a artiștilor și meșteșugarilor de a da noilor forme ale vieții cadrul artistic apropriat.

ROMANUL ENGLEZ VICTORIAN ȘI POST-VICTORIAN

1. Un victorian văzut azi

Victoria, mica femeie uriașă, revărsată în jilțul ei imperial, tronează înveșmîntată în falduri de bronz, pe un bloc de granit, la Calcutta, ca și în piața londoneză. Un imperiu eminamente viril, condus de o femeie. Acesta nu este singurul paradox al ortodoxiei victoriene. Burghezul britanic, în secolul prosperității, al XIX-lea, părea să fie tot atît de solid împlîntat în solul ferm al existenței sale industrioase, pe cît era Anglia în coloniile ei din cele cinci continente. Iar romancierul britanic al aceluiași secol împrumută perspectiva burghezului în expansiune, chiar și atunci cînd își propune să-i îngroașe acestuia, caricatural, trăsăturile. Meredith, nu mai puțin decît Dickens (infinit mai mult decît Flaubert — burghezul din Normandia, de dincolo de Canal) îi poartă jiletca. Or, printre altele, aceasta înseamnă a judeca omul după ceea ce reprezintă, nu după ceea ce este. Este esențial, în universul ficțiunilor proiectat de acești romancieri, nu mai puțin decît în lumea metropolei din jurul pieței Trafalgar sau a catedralei Sfîntul Paul, *cum* ești judecat, cum ești situat, de ce ești sau nu ești stimat, și nu *ce* ești. Erorile oamenilor în această lume sînt de ordin social. Încălcări ale unor convenții, nicidecum erori existențiale. Sau, cel puțin, astfel sînt ele considerate.

Dar, în plin secol al prosperității unei societăți ce se complace în reflectarea propriei gesticulații, voci insi-

dioase se fac auzite, o suflare mai fierbinte-pasionată tulbură oglinda. Nici un romancier englez, victorian, n-are vîna profetic-contestatoare a danezului Kierkegaard sau a vreunui german însingurat, precum Stirner, iar Rusia abisală a lui Dostoievski este încă departe. Şi, totuşi, chiar şi în romanele atît de burghezului Meredith, se insinuează (o ! nu contestarea, nu furia secolului următor, a unor generaţii de tineri care vor cunoaşte agonia în falsul echilibru), se insinuează neîncrederea, bănuiala unor mai profunde erori. „Egoistul" său nu este doar un simplu prezumţios, un vanitos pe temeiuri de avuţie ori de rang, ci un ins atins de un morb existenţial, mai grav. Iar, contrapartea feminină a lui Sir Willoughby Patterne, eroul din romanul *Egoistul*, scînteietoarea Diana din Crossways săvîrşeşte şi ea — în cariera ei atît de socială — o eroare existenţială.

Meredith, se ştie, într-un timp în care abundă marii misogini (Schopenhauer, apoi Ibsen, în Anglia — Hardy) este de partea Femeii. E adevărat că, înaintea sufragetelor, sub ocîrmuirea reginei-împărătese (femeie foarte bărbată), ceea ce le propune el femeilor este întrucîtva un ideal masculin. Diana din Crossways este înzestrată cu virtuţi care ar putea să decoreze un bărbat. Inteligentă, spirit tăios, „vederi" îndeajuns de largi, inventivitate, chiar putere de creaţie. Farmecele ei, desigur, sînt cele ale unui chip încîntător (cît despre cele ale trupului le bănuim doar, prin jupoanele unui veac destul de pudibond). Aceste farmece fac să roiască împrejuru-i bărbaţii. Dar fiica Irlandei, provincie în care erau încă atît de prezente agitaţiile lui O'Connell, este o luptătoare şi mult mai puţin o seducătoare. „Femeile trebuie să lupte" — spune ea o dată. Cît despre frumuseţea ei, aceasta, poate, era pe gustul unui secol imperial. Cum o vedea buna ei prietenă, lady Dunstane, „admirînd aerul majestuos pe care îl dobîndea pe zi ce trece frumuseţea Dianei, căci nici o femeie parcă nu avea un fel mai mîndru de a-şi purta capul şi nu-şi făcea mai tulburător simţită prezenţa...", numai un bărbat grevat cu un dram de masochism putea fi subjugat (ad literam !) de o asemenea maiestate.

Nu este, aşadar, lipsită de o anumită „modernitate" istoria acestei femei. Şi poate tocmai dublul ei caracter spiritual şi asexuat, în fond, şi senzorial-atracţios, în aparenţă, îi conferă un caracter aparte în galeria feminină a romanului din secolul trecut. Pentru o astfel de femeie „un soţ care nu e izvor de fantezie e, fără doar şi poate, un animal straniu ; reprezintă nota discordantă". Meredith, care suferă de prolixitate, continuă cu privire la soţul unei asemenea femei : „El îngustează universul eteric, stinge tot ce e radiaţie. El constituie faptul brut, cureaua care strînge, botniţa, hamul, gluga, tot ceea ce e de nesuferit pentru membrele libere, pentru simţuri." Scriitorul cunoaşte pe dinafară lecţia emancipaţionistă, şi o repetă conştiincios. Te întrebi, desigur, ce nevoie mai are o asemenea femeie de botniţa stînjenitoare. Diana dispreţuieşte mariajul convenţional, şi se precipită în hamurile sale cînd i se oferă. Mai apoi, inteligenţa şi delicateţea ei n-o împiedică să săvîrşească cele mai oribile gafe cu putinţă. Şi gafă e puţin spus. Este adevărat că bărbaţii din jurul ei (inclusiv onorabilul Redworth care prin perseverenţă, printr-o rezistenţă ce nu se lasă înfricată de scandalurile din jurul femeii — asemenea echipelor de canotaj înfruntînd şi rezistînd fluxului Tamisei — o va dobîndi în cele din urmă, ca pe un trofeu al fidelităţii), toţi acei înalţi slujbaşi, politicieni, afacerişti sînt destul de puţin bărbaţi cu o asemenea femeie.

Tocmai asemenea scene fac, însă, farmecul romanului *Diana din Crossways,* care ar putea să se subintituleze şi „Şcoala bărbaţilor". O şcoală la care, ca şi la multe altele, fireşte, nu se învaţă nimic, cu toată severitatea lecţiei. O lecţie filosofică s-ar desprinde din cartea lui Meredith, după Ramon Fernandez, care-i dedică un eseu scriitorului britanic. Nimic mai perimat decît discursul filosofic întreţesut printre rosturile naraţiunii. A gîndi în imagini, cum face Meredith, înseamnă a nu gîndi. Dar mai înseamnă, întrucîtva, a visa. Şi partea de vis din naraţiunea sa, asociată cu acea parte de solidă reprezentare a concretului pe care o datora fondului de empirism englez, ne interesează astăzi citindu-l. Dacă lepădăm, ca pe nişte scorii, abstracţiile confuze, ca şi întreg balastul unui umor greoi (ce nu derivă din fabulă, ca la

Dickens, ci din discursul scriitorului), rămîne scheletul unei comedii sociale, cu umbre în care se întrevede ceva din hăurile ce se cască în orice destin. Destinul unei femei, de astă dată pe care totul o predestina pentru iubire şi care n-a cunoscut iubirea, destinul unei „egoiste" care se mîntuie in extremis.

Şi-apoi, mai întrevezi ceva în acest roman. Întrevezi, în plină epocă victoriană, descompunerea blocului de granit, topirea bronzului în care a fost săpat chipul şi trupul unei regine-împărătese şi, apărînd, „un fel de chip barbar de maori — Anglia cu mască neozeelandeză".

2. Thomas Hardy şi lumea dezlănţuită

Cînd a murit Thomas Hardy, în 1928, la optzeci şi şase de ani, Virginia Woolf a spus că romanul englez a rămas fără căpetenie. Şi spusele ei, cu acest prilej, nu erau un simplu gest retoric. Deşi nimic nu semăna mai puţin cu o căpetenie decît bătrînelul din Dorsetshire, demult retras din cele publice (dacă vreodată a făcut parte din ele). Există însă un fel de a fi suveran fără voie, de la distanţă, fără de a exercita prerogativele suveranităţii. Acesta este apanajul forţei reţinute, forţă tristă, care nu predispune la entuziasme, dar care e prielnică germinărilor lente.

O asemenea sumbră energie, recunoscută în cele ale firii, e o prezenţă constantă în ficţiunile lui Hardy. Din primul său roman, *Desperate Remedies,* el se dovedeşte un obsedat al violentelor ciocniri, şi al nu mai puţin straşnicelor conjuncţii între puteri. Acestea aparţin, sau îşi au sursa în natură. Aceeaşi Virginia Woolf, cu subtilul ei simţ pentru cele ascunse, a auzit vuietul înăbuşit, de „cascadă care se propagă", care se ridică din abisele acestei proze. Dealtfel, ea nu făcea decît să preia de la Hardy darul acestuia pentru sesizarea tumultelor depărtate, a secretelor drame înăbuşite, cu clamoarea lor cu tot, în marea tăcere cosmică. Astfel, în romanul *Under the Greenwood Tree,* ţipătul unei păsăruici ucise de o bufniţă „străbate tăcerea fără să se amestece cu ea".

Merită să te opreşti meditativ asupra acestor cuvinte. Ceva din filosofia ca şi din estetica (foarte puţin conceptualizate !) ale lui Hardy îşi găsesc, în ţipătul acesta care „străbate tăcerea", fără să se piardă în ea, o expresie imaginativă. Asemenea lui, ţipetele patimei omeneşti umplu cărţile sale, acel mare spaţiu alb şi tăcut care împrejmuie în ficţiunile sale existenţa umană. Patima în sensurile toate ale pasiunilor şi pătimirilor. Se suferă mult în aceste romane, dar universul este atît de larg (chiar dacă nu este decît acela al unei foarte provinciale provincii) încît zgomotul şi furia traversează tăcerea, fără să se piardă în ea.

Departe de lumea dezlănţuită (Far from the Madding Crowd), iată un titlu potrivit pentru această situaţie tipică a romanelor lui Hardy. Lumea aceasta este, prin natura ei, „dezlănţuită". Nu este pace în simţuri, nici în simţiri, pasiunea pîndeşte omul. Dar nu numai lumea oamenilor este tulburată, ci şi cea a naturii. Thomas Hardy este unul dintre ultimii romancieri ai Europei care a păstrat naturii, în economia prozelor sale, un loc şi un rol, altele decît cele ale cadrului pitoresc, ale decorului aproape invizibil ori ale unei magice prezenţe. Natura sa este elementară. Ea nu este constrînsă la o letargică supravieţuire între zidurile metropolei, ci dispune de un larg spaţiu în care se „dezlănţuie". Culmi pe care urcă vîntul sălbatic, prăpăstii care atrag turmele de oi înnebunite, largi întinderi peste care se bulucesc norii şi stoguri înalte răvăşite de furtună. Desigur, este o natură domesticită în bună parte, aceea a unei vechi Englitere, locuită şi lucrată din timpuri imemoriale. Romanele din Wessex ale lui Hardy sînt, în mare măsură, romane ale pămîntului, aerului şi apei, rădăcini sau elemente la care se adaugă focul care izbucneşte frecvent, pretinzîndu-şi partea din toate. Scriitorul este un om de la ţară care nu numai ştie — vorba Virginiei Woolf — că ploaia cade într-un fel pe mirişte şi în alt fel pe arătură, ci ştie chiar şi cum trebuie să plouă într-un punct de maximă intensitate a unei povestiri, de pildă curînd după nunta lipsită de binecuvîntare dintre Bathsheba şi sergentul Troy, cînd acesta îşi dă arama de puţină valoare pe faţă. În timp ce soţul militar bea cu bărbaţii

în hambar, și vrednicul Gabriel Oak se trudește să salveze stogurile, iată furtuna apropiindu-se în tăcerea amenințătoare a nopții: „Noaptea căpătase înfățișarea rătăcită a unei ființe suferinde; și, în cele din urmă, se auzi o expirare pofundă a aerului din tot cerul, sub forma unei adieri ușoare, ce putea fi asemuită suflului morții. Acum nu mai auzeau în întreaga ogradă decît hîrșîitul monoton al gîndacului care-și croia drum în lemnul căpriorilor și foșnetul paielor din golurile stogurilor."

Dar o furtună mai primejdioasă traversează romanul lui Hardy. Este aceea stîrnită și trăită de Bathsheba Everdene, seducătoarea proprietară a fermei Weatherbury. Cea dintîi victimă, dar și cel care va triumfa pînă în cele din urmă, este acel Gabriel Oak, ciobanul robust și răbduriu, rezistent asemenea stejarului căruia îi poartă numele. Ca și biblicul Saul care a pornit să caute mărgărițele pierdute ale tatălui său și a găsit un regat, tot astfel Oak, după ce-și pierde toate oile, tot avutul, pleacă să se angajeze slugă și să devină mai apoi stăpînul femeii iubite și al moșiei. Oak este un erou de epos arhaic, săpat fără prea multă finețe într-un lemn solid. E singurul care durează în „lumea dezlănțuită", fără să fie doborît la pămînt, fără să se clatine măcar. Nu tot astfel domnul Boldwood, bărbatul înnebunit de dragoste, care-și pierde libertatea ucigîndu-l pe sergentul Troy, nici acesta din urmă care-și pierde viața în vîntoasa stîrnită de Bathsheba.

Ceea ce nu înseamnă că pasiunile i-ar împiedica pe toți acești oameni de treabă (cu excepția sergentului flușturatic) să-și vadă de muncile lor. Ca într-un adevărat epos rural, fondul narațiunii îl constituie succesiunea de lucrări și zile, marea rotație a anotimpurilor, fenomenele care conferă oamenilor de la țară o alură rituală. Hardy este artistul scenelor de gen, al întîlnirilor la dugheana de malț. Cu aceeași ochi deschiși la măruntele realități („Perne de mușchi moale și cafeniu, ca o catifea uzată, se întindeau pe acoperișul de țiglă..."), la tot ce se mișcă, prinde viață („Căldura blîndă a focului prinse să dezmorțească mieii aproape neînsuflețiți, care începură să behăie, și să-și miște vioi picioarele în fîn; își dădeau seama pentru prima oară că s-au născut"), precum și la

avatarurile sensibilităţilor („o făcea să-şi scoată verigheta şi-i spunea pe numele de fată, cînd stăteau împreună după ce închideau prăvălia şi-aşa ajungea să-şi închipuie că nu e decît drăguţa lui şi nicidecum nevastă-sa.") romancierul din Dorsetshire ştie că prin acumularea calmă a elementelor detaliilor banale, comune, se poate ridica un edificiu prin care suflă un vînt de nebunie.

Naraţiunea sa se scurge ca o pastă uşor îngroşată, ce nu poate să adopte un ritm alert, dar nici nu se opreşte. Oarecum, modul acesta de a povesti seamănă cu acela semnalat chiar de Hardy, în legătură cu „domnul Coggan" — unul din mărunţii săi eroi al cărui fel de a vorbi „dădea a înţelege că o poveste adevărată e ca timpul şi ca apa, care trebuie să curgă fără să le pese de nimeni". Romanul lui Hardy este o asemenea povestire „adevărată" al cărei ritm se potriveşte perfect unei lumi ce abia *devine*. („la Paris, vremuri de demult înseamnă zece sau cinci ani ; la Weatherbury şaizeci de ani făceau parte din timpul prezent şi era nevoie de un secol ca să schimbe înfăţişarea şi vorba oamenilor. Cincizeci de ani de-abia dacă schimbau pe ici-colo croiala unor ghete, broderia unei bluze. Zece generaţii nu izbuteau să schimbe felul de exprimare al unei singure fraze...") Statornicia moravurilor sau a expresiilor, conservatorismul care plasează existenţa acestor provinciali oarecum în afara istoriei nu impun o încetinire a bătăilor inimii. Dimpotrivă, cel mai neînsemnat curent poate să aibă ecouri puternice şi repetate. Drama se naşte în behăitul calm al oilor şi odată cu recoltatul hameiului. Pînă şi cele mai paşnice lucruri din salonul puritan al unui celibatar serios împrumută ceva din gravitatea lor celui mai frivol dintre jocurile unei femei. Bathsheba a trimis o „valentină" nesemnată lui Boldwood pe care nu-l cunoştea încă, punînd pe misivă o pecete mare cu cuvintele : „Însoară-te cu mine". Tulburare adîncă a becherului : „Porunca aceasta îndrăzneaţă semăna cu acele substanţe cristaline care, lipsite de culoare, o reflectă pe aceea a obiectelor înconjurătoare. În liniştea salonului, orice obiect care nu respira gravitate părea să nu-şi aibă locul, iar atmosfera era aceea a unei duminici puritane, prelungite o săptămînă întreagă ; aici scrisoarea şi sen-

ținta ei nu mai erau ceea ce fuseseră la început, căci în locul ușurinței necugetate, aflată la obîrșia lor, dobîndise o adîncă seriozitate, împrumutată de la obiectele ce-i țineau tovărășie."

Totul, dealtfel, emană gravitate, în acest univers romanesc. Toți acești Matthew Moon, Joseph Poorgrass, cărăuși, băutori de bere, bravi păcătoși greoi, toți au o demnitate pe care numai tragedienii știu să o descopere cum se cuvine în fragila trestie omenească. Hardy are simțul tragicului. Și chiar dacă acest roman de tinerețe (în 1871, cînd a publicat *Departe de lumea dezlănțuită* scriitorul avea treizeci și unu de ani) se încheie cu împlinirea vieții principalilor protagoniști, cîtă amărăciune, cîte catastrofe în jur ! Cu timpul, rolul destinului, în romanele lui Hardy, va fi din ce în ce mai sever ; asupra obscurelor existențe din aceste romane se vor lăsa, strivitoare, uriașe puteri întunecate. Unde să găsești scăpare de poveri, de greul pămîntului, de răutatea sorții ? Poate, totuși, în natură (oricît ar fi de nedreaptă uneori) și chiar în prietenia caldă a unor oameni de bună învoire. Nu femeile — prea capricioase, prea slabe și totuși feroce în impulsivitatea sîngelui lor — ci cîte un bărbat (precum acel Gabriel Oak) poate spera într-o calmă mîntuire din cercul tragediei solitare prin legătura cu lumea, cu alții, și... chiar cu femeia.

Este în romanul lui Thomas Hardy o poezie a senzorialului. În lumea sa obscură și severă, unele situații avînd în centrul lor o trăire senzuală iradiază lumină crudă și dulce, asemenea razelor ce străpung desișul, făcînd să strălucească o parcelă de mușchi verde, un morman de frunze uscate ori apa unui izvor. Astfel, imaginea tinerei Bathsheba surprinsă de Gabriel Oak în făget, călărind pe spinarea poneiului cu capul spre coadă și cu picioarele în dreptul coastelor, cu ochii la cer.

3. **Aventura etică a lui Joseph Conrad**

După ce, la începutul anilor '20, a citit cu încîntare mai multe cărți ale lui Joseph Conrad, scriind chiar o

prefaţă la versiunea germană a *Agentului secret*, Thomas Mann reia, la bătrîneţe, operele povestitorului polonez-britanic şi nu mai încetează — în scrisorile sale — cu elogiile la adresa lui. „E un bărbat şi, foarte adesea, un adevărat poet" îi scrie el prietenei sale Agnes Meyer. Printre altele, romanul lui Conrad, *Victorie*, l-a „subjugat". E adevărat că autorul *Doctorului Faust* recunoaşte, în 1946, în autorul *Negrului de pe Narcissus* un narator „care a absorbit prea multă viaţă exterioară, pentru a fi prea interiorizat".

Ciudată observaţie, pe care înclini — citindu-l pe Conrad — cînd să o accepţi, cînd să o respingi. Că a „absorbit" multă viaţă în peregrinările sale, contrabandistul de arme pentru conspiraţia carlistă din Spania, marinarul de pe vasele de cursă lungă, este incontestabil. Dar anemia vieţii lăuntrice ? Nu poţi să o afirmi cînd simţi dincolo de pitorescul insulelor din mările Sudului, dincolo de aventurile ce-ţi acaparează atenţia străbătînd desişul povestirilor lui, încordarea morală, înalta presiune etică la care sînt supuse unele din făpturile sale. Vinovăţie, însingurare, suferinţă a onoarei pătate, voinţa răscumpărării, curaj în faţa marilor adversităţi, toate acestea marchează un univers moral, sînt semne suficiente ale unei abundente „vieţi interioare". Dar toate acestea nu cu mijloacele psihologiei, ale „analizei" de care, la începutul secolului nostru, li se strepeziseră dinţii — ca să zic aşa — celor mai de seamă inovatori în ale prozei. „Pentru ultima oară psihologie!" nota, cam pe atunci, Kafka, exasperat, într-unul din caietele sale, şi evada într-un univers *construit,* în care datele imediate ale conştiinţei nu aveau ce căuta.

Conrad a evadat şi el, dar într-o altă lume. S-a dus la antipozii Europei şi ai psihologiei europene. Un spirit blazat ar putea să spună : la antipozi este la fel. Desigur, „antipozii" sînt tot un loc al experienţei umane. Dar ce prilej pentru obişnuiţii unei civilizaţii să se întîlnească cu ceea ce îi neagă ori îi ignoră ! Încă în ultimii ani ai secolului trecut, un Gide descoperea surse de voluptuoasă descătuşare, pretexte mai curînd, nu prilejuri, pentru amoralismul său, în părăsirea climatului moral european. Călătorul este, în genere, înclinat spre desprinderea din

chingile rigorilor obişnuite. Occidentalul care ajungea mai demult în Orient era, prin însuşi faptul fizic al deplasării înclinat spre disponibilităţile aventurii.

Nu este acesta cazul unora cel puţin din occidentalii lui Conrad. Aceştia nu se lasă ispitiţi nici de facilităţile climatului, dar n-au nici morga orgolioasă a imperialiştilor lui Kipling. Nimic dinafara lor nu pare să-i susţină. Ponderea se află înlăuntrul lor. Numai brutele (şi sînt asemenea imunde creaturi, cam caricatural schiţate în romanele lui Conrad) găsesc în insulele din mările Sudului un paradis imoral. Ceilalţi află acolo un loc seducător dar, mai ales, un spaţiu al încercărilor, al expierii, al sacrificiului. Astfel, „Lordul Jim" care rătăceşte prin acel extrem orient fabulos, tîrînd după sine tinicheaua ruginită a unui act de laşitate, „laşul" Jim plăteşte şi se purifică plătind cu viaţa sa. Oameni foarte oarecare, aparent neînzestraţi cu nici un dar mai deosebit al firii, se dovedesc în unele împrejurări la înălţimea celor mai cumplite exigenţe ale naturii sau societăţii. Astfel înfruntă mediocrul căpitan Mac Whirr taifunul, în celebra nuvelă. Este cu neputinţă ca Hemingway să nu-şi fi amintit *Taifunul* lui Conrad scriind *Bătrînul şi marea.* Cît despre T. S. Eliot, poetul îşi mărturisea datoria înscriind în fruntea poemului său *The Hollow men* cuvintele : „Mistah Kurtz-he dead" din povestirea *Heart of Darkness* a lui Conrad. Existenţa lui Kurtz nu este aceea a unui model al virtuţilor. Dimpotrivă. Tînărul idealist venit din depărtata Europă, devine un monstru. Dar, încă o dată, dacă descompunerea este posibilă în lumea ficţiunilor lui Conrad, ea nu reprezintă legea aventurilor sale etice. Insulinda n-a însemnat pentru el nici şcoala libertinajului, nici a imperialismului, ci a penibilei datorii de a fi, a rămîne sau a redeveni tu însuţi.

Care e vina lui Axel Heyst, bizarul suedez, eroul romanului *Victorie?* S-ar putea să nu aibă nici o vină pe care să o ispăşească în singurătatea pe care şi-a ales-o. El nu s-a făcut vinovat cu ceva, dar a greşit faţă de regula de viaţă pe care şi-o stabilise. Regulă oarecum prestabilită. Tatăl său, gînditorul, i-o inculcase. Regula solitudinii dezabuzate. Elev al acestui atît de apropiat magistru, Heyst este un rătăcitor pentru că refuză fi-

xarea în umanitate. „Esenţa însăşi a vieţii sale era solitudinea, obţinută nu printr-o retragere în sihăstrie, tăcere şi imobilism, ci printr-un sistem de neostenită rătăcire, oaspete inconstant al unor peisaje schimbătoare. În sistemul acesta găsise el mijlocul de a trece prin viaţă fără să sufere şi aproape fără o singură grijă pe lume — invulnerabil pentru că era insesizabil.“ Pînă cînd îi răsăriră în cale ochii turburători ai Lenei. Suedezul se lăsase pînă atunci dus în derivă, „ca o frunză purtată de vînt pe sub copacii imobili de la marginea unei poieni“. Dar în această rătăcire aparent fără ţintă, fără rost, era apărarea vieţii sale. Om de prisos din convingere.

Iubirea îl face să-şi calce pe această conştiinţă a rătăcitorului, să părăsească asceza aceasta a peregrinului singuratic. Şi pentru că *se comite,* va trebui să plătească. Nu cu preţul moralităţii, care îi rămîne neştirbită, ci cu acela al vieţii. Este adevărat însă, că, dacă unele victorii mai ales nemeritate, sînt sursă de corupţie şi, în cele din urmă, prilejuri de pierzanie, mult se poate cîştiga dintr-o înfrîngere pentru o cauză dreaptă. Deşi, apărînd fata, luptînd cu toate forţele tenebroase, Heyst o va pierde şi se va pierde pe sine, victoria este, totuşi, a lui.

Conrad nu se sfieşte să îngroaşe vîrtos trăsăturile, să-i facă excesiv de odioşi pe sceleraţi şi liliali pe cei puri. Nu-i pasă dacă sforăria intrigii este foarte vizibilă, dacă gesturile, acţiunile par de melodramă ori de roman de aventuri. Chiar şi asemenea materiale ieftine de construcţie pot sluji în ridicarea unui edificiu care, de fapt. în acest caz este mai degrabă o atmosferă ori o suită de atmosfere. Căci ce este insula aceea pustie, cu ruinele exploatării miniere a Companiei Tropical Belt Coal, ruine ale civilizaţiei separate doar printr-o nevăzută linie de lumea arhaică a primitivilor, ce este acel Samburan în care Axel Heyst îşi trăieşte solitudinea, apoi preascurta şi paradiziaca idilă amoroasă şi, în cele din urmă eroica rezistenţă în faţa răului, dacă nu un loc spiritual ? Atmosfera schimbătoare — calmă, însorită, încordată, furtunoasă — a acestei insule este esenţială, nu psihologia întrucîtva romanţioasă a nobilului, generosului, însinguratului Heyst, nici caracterul curtezanei pure Lena, ori

al viciosului gentilom Jones și al acolitului său capabil de orice, Martin Ricardo. *Victorie* este cu adevărat „an Island tale", în care insula dobîndește virtuți magice printr-o prezență umană de excepție care atrage pe cei buni (căpitanul Davidson, Lena) și pe cei răi, deopotrivă.

Conrad îl cunoștea pe Schopenhauer și, în orice caz, gînditorul Heyst-tatăl era un schopenhauerian de vreme ce Heyst-fiul putea citi printre hîrtiile bătrînului : „Dintre stratagemele vieții, cea mai crudă e consolarea iubirii — dar și cea mai subtilă, pentru că dorința e patul visurilor". Pe urmele nemărturisite ale filozofului german, fictivul suedez cîntărise cu „stranie seninătate, amestecată cu teroare" nimicnicia universală. Heyst-fiul îl trădează însă pe tatăl său (care nici el nu fusese un mizantrop de vreme ce scrisese : „mi-e mai ușor să cred în nenorocul omenirii decît în ticăloșia ei"). Acceptînd „consolarea iubirii" el îi asumă totodată riscurile. Ieșind din trist-senina-i izolare, este înfrînt dar, nici măcar paradoxal, obținînd o adevărată victorie. Astfel, în sîmburele insulelor lui Conrad, în atmosfera lor încărcată, trebuie să recunoaștem esența lor morală. În personajul central al romanului *Victorie,* în suedezul Axel Heyst (pentru care Conrad avea se pare o particulară slăbiciune) se poate întrezări, ca într-un filigran, conturul unui rar tip de erou, de aventurier moral, întrupat în secolul nostru (sau poate numai simbolic reprezentat) prin T. E. Lawrence, „arabul".

4. Povestirile lui E. M. Forster

A descoperi în roman „una din cele mai umede regiuni ale literaturii — un platou irigat de sute de rîulețe, degenerînd uneori într-o adevărată mlaștină" — înseamnă a adopta un punct de vedere cum nu se poate mai britanic. Și aceasta nu numai pentru că ploile abundă peste gazonul insular, ci pentru că numai un englez, și încă un romancier englez, poate avea o umoare atît de „apoasă" atunci cînd consideră peisajul aparent construit în piatră sau aramă nepieritoare, al romanului.

În prelecţiunile Clark ţinute la Cambridge — universitatea la care studiase —, E. M. Forster denumeşte, nu fără ironie, spaţiul romanesc drept un „ţinut spongios" străjuit de două lanţuri muntoase — Poezia şi Istoria — şi de Marea cea mare. Ca un burete avid de lichide, romanul absoarbe tot ce curge prin preajmă-i : realităţi fluidizate, afecte lichefiate, imagini vaporoase. Dar să nu abuzăm de aceste metafore acvatice la care ne îndeamnă acest scriitor, căruia un publicist american i-a schiţat un portret nu lipsit de umor : „Foarte britanic. Osos şi colţuros, cu mîini prinse în ţîţîni, prea în faţă şi legănate ca un pendul. Ochi foarte şterşi, zeflemitori şi la pîndă. Arătînd îndeobşte ca un bîtlan fără ocupaţie, inteligent şi zburlit." Bîtlanul acesta britanic este foarte bun observator. Ocheşte cele mai mici amănunte — vietăţi ori unde ale bălţii — din jurul său. Veche tradiţie empiristă, simţurile veghează deştepte şi raţiunea se încrede în ele. La Cambridge, încrederea aceasta se legitimează filosofic şi, puţină bunăvoinţă să ai, dacă devii biolog ori romancier este totuna, vei fi un onest observator al realului.

Aşa s-a întîmplat şi cu E. M. Forster. La zestrea sa naturală sporită prin antrenamente s-a adăugat mai tîrziu contactul fecund cu un grup de amici înclinaţi spre urmărirea realităţii fenomenale — economişti, naturalişti, sociologi —, acel strălucit *Bloomsbury Group* în centrul căruia, în anii dinaintea primului război mondial, strălucea Virginia Woolf. Aceasta va remarca, mai tîrziu, într-un eseu închinat romanelor prietenului său E. M. Forster, că, în acestea un istoric sociolog va putea găsi o mare masă de informaţii, de referiri la diverse obiecte, stări de lucruri, fapte sociale ş.a.m.d. Bicicleta şi automobilul apar în romanele sale înainte ca ele să fi fost canonizate din punct de vedere literar. În 1905, ni se spune, tînăra Lilia învaţă să meargă pe bicicletă, coboară duminică seara pe High Street şi cade la cotitura din faţa bisericii. Toate acestea sînt fapte, şi încă simptomatice, căci Forster mai păstrează pretenţia naturalistă de a stabili diagnostice sociale.

Bîtlanul britanic este, însă, un ins sensibil nu numai la ceea ce se oferă simţurilor sale, avid deschise sub înfă-

ţişarea zburlit-posacă, ci şi un contemplativ al celor ce se ascund dincolo de pojghiţa lucrurilor şi pielea făpturilor. Dincolo de acestea nu sînt pitite, pentru el, ca şi pentru unii contemporani ai săi, enigmaticele resorturi ale psihologiei, ci bănuitele voluptăţi ale unei tainice frumuseţi. Este ciudat cum englezii aceştia atît de respectuoşi cu simţurile lor, atît de atenţi cu ceea ce acestea le oferă, empirişti, senzualişti, pragmatişti atunci cînd se apucă să filosofeze, sînt atît de ahtiaţi după o transcendenţă estetică, după frumosul ideal. Walter Pater, Ruskin ori Wilde, ferventi ori ironici, prerafaeliţi ori esteţi *fin-de-siècle*, victorieni pudibonzi ori non-conformişti clamoroşi, cu toţii sînt şi rămîn nişte adoratori secreţi ori declaraţi ai Frumosului.

Astfel, E. M. Forster, care se urmăreşte pe sine cu un ochi ironic, sub ipostaza fictivă a unui vicar (în nuvela *Prietenul vicarului)*, urcînd în tovărăşia soacrei, a nevestei sale Emily şi a unui prieten al acesteia pe un deal calcaros, încununat cu un făget din centrul Angliei, va vedea dincolo de cele din jurul său, de toate cele necesare unui ceai la iarbă verde... un faun. Un faun care a venit, probabil, odată cu legionarii romani, dar pe care aceştia, bucuroşi că au fost rechemaţi în patrie, l-au uitat. Un faun care „nu reprezintă ceva deosebit de clasic", dar care, cu trupul său înalt şi păgîn, semnifică o tainică dar nu mai puţin agresivă frumuseţe. Faunul eliberează frumuseţea fericitoare din natură şi din om.

Forster credea, cum spunea prietena sa Virginia Woolf : „în realitatea suburbiei şi în realitatea sufletului", în natura solidă şi în frumuseţea aburoasă ca şi chipul evanescent al unui faun dar viguros, de o vigoare a sa proprie. Este în acest scriitor observatorul de la Cambridge, dar şi faunul adorator al unei păgîne frumuseţi gustate *sub tegmine fagi*. Nu spunea el că trebuie să alcătuim „podul de curcubeu care să unească, în noi, ceea ce e prozaic cu ceea ce e pătimaş. Fără de el, sîntem doar fărîme fără de rost, pe jumătate monahi, pe jumătate fiare" ? Monahul şi fiara domină pe rînd sufletul artistului. Acesta e cînd plin de scrupule morale, predicator, atent să nu-şi nedreptăţească făpturile, respectuos cu ele şi cu sine, cînd săltăreţ în umorile sale,

sălbatic şi jucăuş. El preţuieşte valorile şi îşi arată preţuirea pentru ele, dar nu pregetă să declare, într-una din conferinţele adunate în volumul *Aspecte ale romanului* că : „Romanul care vrea să exprime numai valorile devine ininteligibil şi în consecinţă fără valoare".

Cu atît mai mult nuvela. Se pare că E. M. Forster şi-a luat, în povestirile sale, mai multe libertăţi decît în romane. Dacă în acestea — *Acolo unde îngerii se tem să păşească, Călătoria cea mai lungă, Howards End* sau *O călătorie în India* — el îmbină cu oarecare dificultate diversele planuri ale observaţiei şi imaginarului, dacă el nu izbuteşte întru totul să-şi satureze romanele de umanitate (precum îşi propune) să le dea o calitate intens umană, aceasta e pentru că personajele îi scapă din mînă, îi fug fără ca prin aceasta să devină independente. În schimb, în nuvelele sale, degajat de datoria pe care şi-a asumat-o în romane de a construi vaste edificii simbolice, el reuşeşte pe alocuri să atingă adîncimi rîvnite, să aureoleze obiecte sau fiinţe cu lumina acelei frumuseţi pe care — în candoarea sa estetizantă — o credea suprafirească.

Da, este o vrajă, cum recunoştea Virginia Woolf, în toate aceste povestiri (adunate în volumul *Omnibus spre cer* din care s-a alcătuit volumul *Clipa cea veşnică*. O vrajă care nu purcede însă numai din întîlnirea prozaicului cu poeticul, ori numai din transfigurarea fantastică a cotidianului, din faptul că omnibusul pleacă spre cer, că faunul apare într-o pădure de fag din Anglia, lîngă un vicar, că bătrînul domn Lucas scapă de moartea la care obscur jinduia, pe care o simţea pe-aproape, în preajma unui uriaş copac scorburos prin care susura un izvor. Povestirea aceasta din urmă, *Pe drumul spre Colona,* este, poate, cea mai profund semnificativă între nuvelele lui Forster. Un englez bătrîn, turist pe meleagurile eline, un om sfîrşit, care avea în comun cu Oedip doar faptul „că începea să îmbătrînească" (dar nu este, oare, bătrîneţea vîrsta examenului din urmă şi a împăcării ?), aşadar bătrînul domn Lucas se află „pe drumul spre Colona". Pentru el, Grecia era ca şi Anglia : „un om îmbătrînea şi nu avea nici o importanţă dacă acest om privea Tamisa sau Euratos-ul". Dar vagi impulsuri

îl străbat, vădind o viață nouă : simte ciudata dorință de a muri luptînd. Într-un colț obscur al Greciei, lîngă un han, vede un enorm platan găunos, al cărui miez fusese ars pentru mangal, dar care mai avea o parte vie și din aceasta „țîșnea un izvor năvalnic, care-i acoperea scoarța cu ferigă și mușchi și, tăind poteca folosită de catîri, dădea naștere, dincolo de ea, unor pășuni bogate". Nu știu dacă există undeva un asemenea platan (e suficient dealtfel că există în povestirea lui Forster) dar un asemenea sfînt copac merită fervoarea cultică a trecătorilor. Bătrînul domn din Anglia simte lîngă el și pătrunzînd în el o pace stranie. „Ochii i se închiseră și resimți o ciudată și pașnică senzație de mișcare — senzația care cuprinde pe un înotător care, după o luptă grea cu marea dezlănțuită, își dă seama totuși că fluxul îl va duce spre țelul său." Dar ai săi nu-l lasă pe domnul Lucas să înnopteze în hanul de lîngă platan. Mai tîrziu va afla că în acea noapte copacul s-a prăbușit peste locandă strivindu-i pe toți cei ce se aflau acolo.

Ceea ce ne seduce în povestirile lui E. M. Forster nu este „filosofia" lor, ci farmecul simplu al povestiri.

5. Jerome K. Jerome, umoristul decent

Sub o gravură din *Porțile Paradisului,* William Blake notase drept legendă : „Teama și speranța sînt viziune". Un englez, mai puțin înclinat spre răpirile mistice, ar putea spune, cu egală îndreptățire : „Umorul este viziune". Într-adevăr, umorul este născător de lume. Mai exact, poate, de lumi. Căci dacă universul tragediei, plumbuit de o implacabilă transcendență este *unul,* universurile umoristice sînt legiune. Aceasta virtual, bineînțeles, căci umoriștii sînt rari. Atît de rari încît s-ar părea, după cîte un clișeu al vorbirii și cugetării comune, că ei alcătuiesc o specie pur britanică. Umorul pentru mulți este eminamente „englezesc", după cum *Dicționarul locurilor comune* al lui Flaubert ne informează că rîsul este întotdeauna „homeric".

Dar umorul britanic este oare o entitate, o structură literară manifestîndu-se identic la diverși umoriști ? Nu,

desigur. În fantasmagoria plină de violenţe infantile a lui Lewis Carroll, în absurdităţile din versurile lui Edward Lear, în amara batjocură a lui Swift, umorul nu este una şi aceeaşi esenţă divers ipostaziată. S-ar putea spune că sînt tot atîtea umoruri cîţi umorişti.

Unul dintre aceştia, Jerome K. Jerome este suficient de umorist pentru ca, deşi epigon al unor ilustre personalităţi, deşi înzestrat cu o firavă capacitate de a vedea prin lentilele deformante ale umorului, să proiecteze totuşi o lume îndeajuns de singulară. El este, desigur, un minor, pentru că acel dar specific al umoristului, de a întoarce lucrurile lumii acesteia, ca degetele unei mănuşi, pe dos, îi aparţine într-o mică măsură. Şi totuşi, iată-l deschizînd căi. Mă refer îndeosebi la acele paragrafe din *Trei pe două biciclete,* paragrafe în care Jerome K. Jerome îi prefigurează pe unii dramaturgi ai absurdului. Am putea, cred, spune mai mult decît atît. Sursa nemărturisită, dar certă a *Cîntăreţei chele* şi a *Lecţiei,* una din sursele principale ale teatrului ionescian poate fi aflată în barca şi pe bicicleta lui Jerome Klapka Jerome. Iată, un pasaj esenţial, în acest sens, din *Trei pe două biciclete*. Este vorba de un manual pentru învăţarea limbii franceze. (Eugen Ionescu mărturiseşte că la originea conversaţiilor din *Cîntăreaţa cheală* stau paradigmele dintr-un manual de limba engleză). Or, iată ce ne istoriseşte Jerome K. Jerome: „Cartea a fost scrisă în chip de glumă de către un franţuz duhliu care a vieţuit vreo cîţiva ani în Anglia. A conceput-o ca o satiră la adresa talentului într-ale conversaţiei de care dă dovadă aleasa societate britanică. Sub acest aspect, cartea fusese categoric bună. Autorul a propus-o unei edituri din Londra. Directorul era un om ager la minte. A citit opera din scoarţă în scoarţă. După aceea a trimis după autor. Această carte a dumneavoastră — i-a spus el autorului — este foarte isteaţă. Am rîs cu lacrimi citind-o. Sînt încîntat să aud aceste cuvinte din partea dumneavoastră — răspunse franţuzul măgulit. Am încercat să fiu veridic, fără a jigni în mod inutil. E teribil de distractivă — supralicită directorul. Şi totuşi, publicată ca o glumă nevinovată, mă tem că am rata-o.“ Editorul îi propune deci autorului să publice manualul umoristic „ca pe o lucrare serioasă

pentru uzul școlilor", căci „Belferul va plescăi din buze la citirea ei și se va linge pe bot ca un cățel". Eugen Ionescu va descoperi în lucrarea belferului umorul ascuns.

Dar orice poate sluji belferilor. Pînă și cărțile atît de puțin didactice ale lui Jerome K. Jerome au putut să devină — chiar în Germania atît de înclinată spre diverse pedanterii — manual de limbă engleză. De fapt, nu pot concepe metodă mai delectabilă pentru a deprinde un idiom ca aceste cărți. Autorul lor este un ins amabil, lipsit de malița veninoasă a marilor satirici, de malignitatea învăluită în inocentele falduri ale fanteziei unui Lewis Carroll. Ce e drept, el nu pătrunde prea adînc în straturile mai ascunse ale firii omenești. Se mulțumește cu considerarea gesticulației umane, a umorilor schimbătoare, a vorbăriei curente. Și mai ales a acelor mai mărunte vicii ori mai enorme bizarerii care alimentează anecdotica glumeață, plăcuta bătaie de joc a omului privind faptele ori vorbele de-aproapelui său. Așadar — cum însuși autorul ține să precizeze — din peregrinările sale prin Germania el nu se va întoarce nici cu prezumpțioase analize, descrieri de orașe, date din domeniul istoriei, al arhitecturii sau al moralei, nici cu legende locale, cu folclor, în afară de acela al cîtorva anecdote bine simțite. Ce să spui despre marile metropole, doar „un mușuroi de furnici seamănă foarte tare cu alt mușuroi de furnici". Cinism, scepticism. O, nu! Cînd privești lumea cocoțat pe o bicicletă, nu poți întreține în tine o umoare melancolică, nici nu poți susține intransigentele refuzuri ale unui cinic. Viziunea despre o lume a unui biciclist este aceea a unor jucăuș-domoale rostogoliri a lucrurilor lumii acesteia. L-am văzut altădată pe Panzini pedalînd (o! mult mai doct, mai plin de patosul ruinurilor culturii, mai belfer) prin Italia, spre mare. Și italianul avea un dram apreciabil de umor. Patosul culturii, gravitatea erudiției pedante se sublimau la el, în timp ce străbătea călare pe bicicleta lui august-clasice peisaje, se evaporau, s-ar putea spune, cu ajutorul unui *venticello* surîzător, al unei ironii amabile. Umoristul englez este mai puțin rafinat. Pasta umorului său nu este, desigur, atît de

groasă ca aceea a unui Haşek. El nu trebuie să recurgă pentru a ne face să rîdem la scatologie, dar nici nu citează din Horaţiu. Jerome K. Jerome e reprezentantul umorului decent. El îşi rîde de convenienţe respectîndu-le în fond. Nici o contestare mai acută la acest satiric blajin. Pedanteria, excesul regulamentelor, al reglementărilor de tot soiul în vechea Germanie nu sînt, în fond, prea grav atacate. Tot astfel, mai mult ori mai puţin inocentele manii ale britanicilor.

Căci nimic nu i se pare prea grav acestui umorist. De aici, plăcerea sa în a născoci mici catastrofe ce se rezolvă spre binele tuturor. Intră un călător într-un mic restaurant liniştit, ducînd o cărămidă legată de o funie. Aerul lui îngrijorat, circumspecţia în gesturi, cărămida etc. totul concură la o aură de mister ce pluteşte în jurul său. Cînd pare să se liniştească, „inevitabilul" se produce : în micul local liniştit izbucneşte un tărăboi de nedescris. „Îţi sugera genul de pantomime în care, dintre nouraşi plutitori, muzică adormitoare, flori care unduiesc şi zîne languroase, eşti deodată aruncat printre răcnete de poliţai care se împiedică de copii urlînd disperaţi, filfizoni care se încaieră cu bufoni, cu cîrnaţi şi cu arlechini, tobogane unse cu unt şi clovni." Un cîine zănatic năpustindu-se în încăpere iscase totul. Dar nu descrierea amuzantă a haosului, ci aceea a relaţiilor dintre omul cu cărămida şi cîinele devastator revelează din plin umorul „britanic" al lui Jerome K. Jerome. Dacă cei nouă oameni din cîrciuma care încearcă „să tragă şuturi" în micul cîine nu fac decît să repete gesturile mecanice ale unor marionete animate, hazul întregului haos fiind de genul celui bergsonian, *du mécanique plaqué sur du vivant,* pe cînd conversaţia dintre cîrciumar şi muşteriul cu cărămida, bănuit pe nedrept a fi stăpînul căţelului, este specific unei alte maniere de a stîrni rîsul, atribuind animalului sentimente şi vicii umane şi plasînd oamenii într-o situaţie absurdă.

Autorul celor *„trei într-o barcă"* şi a celor *„trei pe două biciclete"* nu este un prea mare amator al *nonsense*-ului. Mai curînd putem vedea într-însul un partizan al *common sense*-ului. Este adevărat că bunul simţ, cel atît

de egal repartizat (după Descartes) între oameni, își are, și el, pe lîngă virtuțile sale, năbădăile sale. Ca în toate cele ale condiției umane, exclusivismul, unilateralitatea, înaintarea pe o singură cale (sau o singură coardă, cu riscurile echilibristicii), fie și aceea presupus sigură a bunului simț, poate fi pernicioasă. Jerome K. Jerome o demonstrează nu numai printr-o profuziune de anecdote, digresiuni și reflecții de tot soiul, ci prin însăși factura literaturii sale. Aceasta reprezintă voioșia unei umanități medii, răzbunarea poznașă a bunului simț împotriva a tot ce îl lezează.

DE LA „MOBY DICK“ LA „LOVE STORY“

1. Comentarii la „Moby Dick“

În ambarcațiunile lăsate pe apă, sub rotirea păsărilor albe deasupra oceanului care în adîncurile sale ascunde tainica balenă, bărbații de pe „Pequod“ așteaptă în tăcere, pîndind, *Ivirea*. Ori de cîte ori omul își reprezintă apariția Sacrului, el o înconjoară cu tăcere. Momentul consacrării în *Missa solemnis* a lui Beethoven e marcat prin întreruperea muzicii. Nimic nu trebuie să tulbure Epifania.

Melville publică *Moby Dick* în 1851. Dostoievski publică în 1880 *Frații Karamazov*, iar Nietzsche, în 1883, *Also sprach Zarathustra*. „Dumnezeu e mort“ al acestuia din urmă nu-i aparține doar lui în acel sfîrșit de veac. Căpitanul Achab e un precursor al lui Ivan Karamazov și al lui Zarathustra. El este unul din acei neliniștitori neliniștiți ai erei moderne care a pornit în căutarea misterioasei Balene albe pentru a o ucide, a o spinteca, a-i scoate pe puntea oamenilor ascunsele măruntaie. El e departe încă de calmul eroului nietzscheian pentru care omorul ritual este consumat. El poartă încă în trupul lui (ca și biblicul Iacob după „lupta cu îngerul“) semnul încleștării cu Leviatan, monstrul transcendent. Cu harponul în mînă îl pîndește, și cu moartea în suflet.

Desigur, identificările pot să ne înșele. Să nu vedem în Moby Dick care, înainte de toate, este o făptură *literară*, doar un simbol al divinității. E adevărat că Melville

își introduce ficțiunea printr-o serie de citate care alcătuiesc un fel de surse ale unei doctrine despre Balenă, ceea ce am putea numi autoritățile unei teologii a lui Moby Dick. De la cartea Facerii, prin Pliniu și Montaigne, pînă la Cuvier și Darwin, iată înșirarea înțelepților Occidentului, doctori din toate secolele mărturisind despre Chit.

Un text lipsește. *Et pour cause.* Melville îl plasează în textul său, în chiar gura eroului său. Este o vorbă a Domnului către Iov: „Poți tu să prinzi leviatanul cu undița, ori să-i legi limba cu o sfoară?" Capitolul 41 al cărții lui Iov ar fi putut să constituie, de fapt, epigraful unic al cărții lui Melville. Iată doar cîteva versete care anunță tragedia lui Achab: „Vei putea tu să-i vîri în nas o trestie sau să-i găurești falca cu cîrligul?... Pescarii întovărășiți vor putea să-l scoată în vînzare și negustorii să-l vîndă cu bucata? Vei putea tu să-i găurești pielea cu săgeți și capul cu cîrligul pescăresc? Ridică-ți numai mîna împotriva lui și vei pomeni de o asemenea luptă și nu o vei mai începe niciodată! Iată, este o deșertăciune să mai nădăjduiești în izbîndă, numai înfățișarea lui și te dă la pămînt. Cine este atît de nechibzuit încît să-l întărîte! Cine va îndrăzni să dea piept cu mine?"

Achab. Achab a dat piept cu leviatanul. Istoria sa este un vast comentar epic la acest text, ca și la versetele aceluiași capitol în care se laudă hiperbolic „frumoasa alcătuire" a leviatanului. Pînă și stilul lui Melville, îndeosebi în exultantele discursuri finale, în cuvintele jaculatorii ale dealtfel taciturnului Achab, este un calc magistral după versetele Septuagintei.

S-a discutat mult de către exegeți asupra demoniei lui Achab, și Melville însuși pare să-și fi investit eroul cu o aură demonică; dar Achab este om, este Omul. Ca și Prometeu, el se revoltă împotriva puterii care-l umilește. Diabolicele sale expresii sau gesturi nu sînt decît trăsăturile inevitabil luciferice pe care le împrumută revolta oricărei făpturi umane împotriva lui Iehova. Cuvintele lui Achab în încleștarea finală ar putea fi cele ale unui Prometeu marin înlănțuit de stînca albă de carne a vrăjmașului său divin: „O, singuratică moarte la capătul unei vieți singuratice! Acum simt că măreția

mea cea mai sublimă e în durerea cea mai adîncă. Aci, valuri semeţe ale vieţii mele, veniţi din cele mai îndepărtate zări şi abateţi-vă asupra acestui unic talaz al morţii mele, umflîndu-l! Spre tine mă rostogolesc, balenă atotnimicitoare, dar care nu mă poţi înfrînge! Mă bat cu tine pînă la ultima suflare! Din inima iadului te lovesc! Te scuip cu ultima suflare, în semn de ură! Scufundă toate sicriele şi toate dricurile în aceeaşi baltă — nici unul dintre ele nu poate fi al meu, aşa că fii tu cea care mă vei tîrî! Chiar legat de tine şi sfîşiat în bucăţi, te voi vîna, balenă blestemată! Iată lancea mea!"

Acesta este răspunsul omului răzvrătit la cuvîntul Domnului biblic al lui Iov. Achab e într-adevăr tîrît, gîtuit, prins de funia propriului său harpon înfipt în spinarea cetaceului. Omul dispare în străfundurile oceanului tîrît de Moby Dick.

Melville a scris o epopee de o barbară frumuseţe. Sălbăticia îi conferă vigoare. Cultura încropită a scriitorului constituie balastul ei. O retorică de om care a citit destul de multe cărţi pentru a-şi fi pierdut naivitatea originară, nu îndeajuns de multe pentru a fi dobîndit superioara naivitate a marelui cărturar, îngreunează lectura acestei epopei. Căci nu este fastidioasă descrierea scîndurilor şiroind de sînge şi ulei, a punţilor pline de hartanele tăiate din căpăţîna balenei, a fumului cazanelor înegrind parapetele corăbiei, cînd „corabia însăşi pare un mare leviatan, iar peste tot domneşte o larmă asurzitoare". Nu sînt obositoare nici chiar datele acumulate în capitolul *Cetologie* pe care l-ar fi putut scrie, mutatis mutandis, Joyce. Sînt abuziv retorice însă discursurile naratorului, umorul introdus cu sila: „O, metempsihoză! O, Pitagora!, tu, care, în luminoasa Grecie de acum două mii de ani, ai murit atît de înţelept, atît de blajin — am navigat împreună cu tine de-a lungul coastelor peruviene..." etc

Dealtfel, tot ce se acumulează în această carte ca elemente necesare spre cunoaşterea Balenei, totul este pus chiar de autor sub semnul ambiguităţii. Cum poate fi cunoscută, pare să-şi spună necontenit naratorul fictiv, Moby Dick prin enumerarea datelor privind balena de

rînd ? Este posibilă cunoașterea rațională a transcendentului ? Dar o asemenea întrebare se pune și cu privire la Achab, la umanul preauman. „Achab rămîne veșnic Achab !“ — spune despre sine căpitanul înverșunat în preziua ultimei încleștări cu monstrul. Dar cine e Achab despre care spuneam că reprezintă Omul ? Este într-însul — ca și în monstrul pe care-l urmărește — o energie mai mult decît naturală. E o ființă purtătoare de semn. Și acest semn nu este piciorul de fildeș care i-l înlocuiește pe cel smuls într-o încleștare cu stihiile, ci focul : „Arăta ca un om smuls de pe rug în momentul în care flăcările i-ar fi cuprins toate mădularele, fără a i le fi mistuit, și fără a fi știrbit măcar o părticică din robusta și compacta lor alcătuire bătrînească“. Un posedat, un damnat, s-ar putea spune. Dar unul care luptă tocmai împotriva puterii care-l ține sub damnare, care-l osîndește. În lupta aceasta nu este nici un maniheism. Melville este un prea profund vizionar pentru ca imaginile sale să se orînduiască simplist, de-o parte și de alta a unei linii mediane care separă Binele și Răul. După cum Moby Dick, monstrul marin nu este doar o întrupare a banului, tot astfel nici Achab nu este un simplu posedat, un vîndut Diavolului, printr-un contract... faustic. Omul și ceea ce depășește infinit omul sînt legate și comunică chiar și în lupta lor.

Luptă cu absurdul, cum credea Camus — care vedea în eroul lui Melville o figură sisifică ? Da și nu. Este prea simplistă imaginea acestui erou negru al revoltei anilor '40 din secolul nostru pentru ca să o identificăm cu aceea halucinant-autentică a eroului lui Melville. Dar, pe de altă parte, Achab anunță și participă la răsturnarea unui univers consacrat, așa cum o va face „omul revoltat“ al lui Camus.

2. Walden

Totul a pornit, poate, de la Petrarca care într-o bună zi s-a urcat pe Mont Ventoux în Provența, ca să contemple firea și să citească în liniște *Confesiunile* lui Augustin. Sau, poate, de la Francisc din Assisi care cutre-

iera de unul singur înălţimile din Abruzzi, lăudînd cu glas tare creaturile, fraţii şi surorile sale : Soarele, florile, păsările, trupul nostru măgarul şi chiar sora noastră moartea. Am putea căuta mai departe, iscodind în acel *otium* al poetului latin, gustat *sub tegmine fagi,* o rădăcină — literară — a desfătărilor oferite omului însingurat în mijlocul naturii. Mult mai tîrziu, într-un secol în care totul părea să îndemne la uitarea firii, Rousseau se retrăgea la Ermitage, în pădurea Montmorency, apoi în insula Saint-Pierre pe lacul Bienne. Hoinar singuratic îşi permitea să prefere visările solitare conversaţiilor cu alţii.

Cînd Henry David Thoreau se retrage la Walden Point, într-o pădure, la o milă bună de cel mai apropiat vecin, pe malul unui lac, într-o casă pe care şi-o ridică singur, el nu este cel dintîi care preferă izolarea în natură, aglomeraţiilor, nici primul care-şi istoriseşte experienţele din perioada (doi ani şi două luni) în care trăieşte acolo ca un eremit modern. Dar cel ce îndrăzneşte să repete ceea ce alţii înaintea lui au făcut, cu gîndul că începe totul de la început, că face ceva ce nu s-a mai făcut, poate fi într-adevăr un deschizător de drumuri, dacă nu cumva se înşeală pe sine. Thoreau nu risca prea mult să se înşele, căci avea un bun simţ viguros, o modestie şi o aplicare — tipică Noii Anglii — spre cele concrete şi măsurabile. Nu este, în fond, un romantic, un peregrin în genul lui De Senancour care-şi plimbă neliniştile, oscilînd între dezolări şi exaltări, prin munţii şi văile Helveţiei. Henry David Thoreau are spiritul pragmatic al compatrioţilor săi şi dacă a ascultat — ca un discipol credincios lecţia „transcendentalistă“ a lui Emerson, aceasta nu l-a făcut să se piardă în vagi speculaţii. În fond, deşi fire meditativă, nu este un intelectual. Nu este, însă, nici o natură frustă şi e departe de a fi un naiv. Tocmai pentru că nu este un inocent, caută inocenţa acolo unde crede că o poate găsi, conform unei îndelungi tradiţii spirituale : în natură. „Fiecare dimineaţă — mărturiseşte el în Walden — era o invitaţie binevoitoare ca să-mi fac viaţa de o simplitate şi, aş putea spune, de o inocenţă egală cu a Naturii însăşi“.

Inocența aceasta paradisiacă nu poate fi a omului. El și-a pierdut-o de mult, odată cu paradisul începuturilor sale. De aceea, dacă în însingurarea sa voluntară (și oarecum filosofic-metodică, asemănătoare — *mutatis mutandis* — cu aceea a lui Descartes meditînd în iarna olandeză), Thoreau rîvnește să atingă puritatea începuturilor, un loc virginal îi oferă o asemenea nevinovăție primordială : „Acolo unde locuiam eu era la fel de departe ca și pînă la multe regiuni văzute de astronomi în timpul nopții. Sîntem obișnuiți să ne imaginăm locuri rare și delectabile în vreun colț îndepărtat și mai celest al sistemului, dincolo de constelația Cassiopea, departe de zgomote și tulburări. Am descoperit că aveam de fapt casa într-o astfel de parte retrasă, dar veșnic nouă și neprofanată a universului." Numai un om care descoperă o asemenea sursă nouă și neprofanată își poate îngădui să combată, cu liniștită fervoare, nu mai puțin „liniștita disperare" a oamenilor supuși tiraniei, cu numeroase fețe și mai numeroase măști, a civilizației.

Dar Thoreau este un artist care s-a adăpat la izvoarele Arcadiei clasice, un clasicist care gustă lacrimile lucrurilor nu numai la nivelul lucrurilor, ci la acela al cuvintelor despre lucruri. Aude mugind boul în Virgiliu, *molesque sub arbore somni,* și cunoaște strălucirea ovidiană a soarelui. Numai astfel, gustînd reverberațiile apei prin cele ale poeziei, și contemplînd Pleiadele sau pe Aldebaran cu știința mitologiei și a străvechilor constelații, se putea retrage el în singurătatea de la Walden Point fără să se teamă. Căci pentru noi, cei care am fost în Arcadia, natura nu va fi niciodată un tăcut loc al exilului. Singura frază din *Cugetările* lui Pascal pe care o simt străină și de neînțeles este aceea privitoare la teama pe care ne-o provoacă tăcerea eternă a spațiilor infinite. În aceste spații, jansenistul surd la muzica sferelor nu auzea nimic, în timp ce hăul se căsca lîngă el.

Americanul Thoreau era, în schimb, sensibil pînă și la „zumzetul slab al țînțarului care își făcea turul invizibil" prin apartamentul său în zori. „Era recviemul lui Homer, — adaugă elenistul ; el însuși o Iliadă și o Odisee în aer, cîntîndu-și mînia și peregrinările. Era în el ceva cosmic ; un anunț permanent pînă atunci interzis, al

veșnicei vigori și fertilității a lumii“. Homer și Țînțarul, iată o apropiere demnă de un admirator al clasicelor umanității ! Pedanteria îi șade bine umanistului. Ca și simplitatea. Dacă în ce privește prima din aceste calități, Thoreau nu abuzează — din fericire — de ea, cît privește simplitatea el poate fi luat ca un model. Dealtfel, virtutea aceasta este preconizată de el la tot pasul. A trăi simplu și a gîndi înalt — dacă se poate spune astfel — constituie esențialul crezului său transcendentalist. Izolat în pustietatea lui, asemenea lui Robinson, Thoreau reconstruiește o mică lume civilizată în jurul său. Un om este o omenire, o cărămidă este o cetate. Thoreau nu este un rousseau-ist, orice s-ar spune, și nici un deist. Nu admiră furnicile în detrimentul omului. („Încă trăim josnic, ca furnicile...“ declară el.) De ce s-a dus atunci în pădure ? El însuși ne-o spune : „M-am dus în pădure pentru că am vrut să trăiesc deliberat, să împrumut faptele esențiale ale vieții și să văd dacă nu puteam învăța ce avea ea să-mi spună ca să nu descopăr, cînd voi ajunge să mor, că nu am trăit“.

A trăi deliberat nu înseamnă a trăi inconștient. Dealtfel, cine-l citește cu plăcere pe Virgiliu nu poate găsi o deosebită voluptate în cedarea în fața inconștientului. Nici în fața unei mistici naturiste. Natura nu are pentru Thoreau valoarea mistic-atrăgătoare pe care o are pentru Wordsworth. Ea îi este cu atît mai viu-apropiată. Ceea ce nu înseamnă că Thoreau ar fi un sentimental. Dimpotrivă. Aș spune chiar că între afecte și intelect, ferventul acesta al firii preferă intelectul. Printre altele, observi aceasta dintr-un fel de apolog, sau, mai exact, dintr-o apologie a gheții din capitolul *Lacul iarna*. „Gheața este un subiect de contemplație interesant. Mi s-a spus că au în ghețăriile de la Lacul Fresh gheață de cinci ani la fel de bună ca oricînd. De ce oare o găleată de apă se strică imediat, dar înghețată rămîne veșnic proaspătă ? Se spune de obicei că aceasta este diferența dintre sentimente și intelect.“

Arta lui Thoreau fără să fie aceea, subtilă, a unui rafinat — de pildă a lui Gide din *Nourritures terrestres* — este suficient de robustă pentru a ne cuceri chiar și atunci cînd nu ne convinge.

3. „Şoareci şi oameni"

Dacă în opera bogată, chiar prea bogată a lui John Steinbeck există o capodoperă, aceasta nu este nici *Fructele mîniei*, saga familiei Joad, nici mult prea stufoasa istorie *La est de Eden*, nici *Iarna nemulţumirii noastre* pentru care romancierul a primit premiul Nobel, ci *Of Mice and Men — Şoareci şi oameni.*

Sînt scriitori care nu scriu cu adevărat bine decît atunci cînd se plasează în centrul universului lor spiritual (şi geografic adeseori). Aici, în buricul tărîmului lor, ei sînt şi scriu *în adevăr*. Cînd rup sau întrerup legătura ombilicală cu solul lor, — spiritual şi material deopotrivă — sînt pierduţi.

Pentru Steinbeck acest centru al universului este frumoasa vale a rîului Salinas şi orăşelul cu acelaşi nume din regiunea Monterey, totul în California de nord. Pămînturi fertile, ferme, şi iar valea rîului cu „sălcii ce-nverzesc crud în fiece primăvară, păstrînd pe la încheieturile frunzelor de jos resturi din viiturile de cu iarnă, şi sicomori cu crengi albe-pestriţe lungi şi ramuri ce arcuiesc deasupra apei dormitînde". Deşi a plecat de acolo, din ţinutul său natal, deşi s-a „dezrădăcinat" (în parte, vigoarea superioară a lui Faulkner se datorește faptului că n-a plecat ori, mai exact, că s-a întors pentru totdeauna la Oxford-Mississippi), Steinbeck a păstrat o ştiinţă esenţială : aceea a ţăranului privind ţărîna în care trudeşte. Astfel, el ştie multe depre ogoare şi lunci şi jivine ; a văzut broasca ţestoasă trecînd tacticos peste o şosea (o vedem şi noi în *Fructele mîniei)*, a auzit foşnetul zgomotos al şopîrlei strecurîndu-se prin frunzişul des de sub arbori (în *Şoareci şi oameni*).

Cu alte cuvinte, natura n-a murit încă pentru acest american. Sevele şi aromele ei, ca şi umorile şi duhorile ei plutesc în scrisul său care vădeşte o atracţie a elementarului, a primitivului. Chipurile umane pe care le izbuteşte cel mai bine Steinbeck sînt cele ale unor primari, săraci cu duhul, şi în toate celelalte săraci lipiţi pămîntului. Această *lipire de pămînt* din expresia românească, înseamnă nu numai sărăcie, ci şi reducţie la praful şi pulberea primordială. Ca şi nenorociţii fermieri

săraciţi, izgoniţi de pe pămînturile lor, cuplul George şi Lennie din *Şoareci şi oameni* este acela al totalei sărăcii, al lipsei absolute.

Poate că *lipsa* aceasta, golirea de toate a oamenilor este, estetic vorbind, condiţia iniţială a acestei mult mai autentice tragedii decît aceea citadin-„americană" a lui Dreiser. Pentru ca să aibă loc o tragedie, oamenii trebuie să fie — cum spun francezii — *démunis,* lipsiţi de toate şi mai ales de ajutor, în faţa puterilor care se abat asupra lor. Scena, de asemenea, în care se zvîrcolesc, trebuie să fie, pe cît se poate, goală. Iar actele şi vorbele reduse la limită. Un hău se cască deodată şi toţi şi toate se duc de rîpă. Cred că la aşa ceva s-a gîndit Steinbeck atunci cînd şi-a intitulat romanul folosindu-se de un vers din Burns care în traducere sună astfel : „Cele mai bine chibzuite planuri, de şoareci şi de oameni, se duc apoi de rîpă, mîhnire şi durere lăsînd în urma lor..."

Dealtfel, scriitorul acesta (autodidact, deşi cu oarecare studii, fost muncitor agricol, laborant, zidar, paznic de imobile) cînd se apucă să cugete devine penibil de plicticos. Ceea ce nu se întîmplă atunci cînd scrie despre „şoareci şi oameni". Nici un fel de „idei abstracte" ori de „parabole" cu care se laudă în alte împrejurări, sau din pricina cărora se plînge că nu e înţeles. Nimic decît nişte muncitori agricoli la un ranch imens, un cuplu bizar, alcătuit dintr-un tînăr valid şi un uriaş, invalid la minte, nimic decît nişte bieţi oameni pierduţi, exasperaţi în singurătatea lor, visînd un paradis derizoriu şi irealizabil, tîrîţi în pierzanie de slăbiciunea ca şi de puterea lor.

Valoarea cărţii lui Steinbeck rezidă înainte de toate, în simplitatea ei. Ca într-o tragedie, totul este *dat, prezent* este *acolo,* pînă în cele mai mici amănunte, de la început. Din primele pagini, totul e anunţat ca de un secret oracol pe care scriitorul modern îl descifrează din chiar gesturile, cuvintele eroilor săi, din relaţia lor, din antecedentele lor, ba chiar şi din lucrurile şi locurile din jurul lor. În primele şapte pagini ale cărţii, drama este pregătită, sorţii aruncaţi. Dealtfel, în această naraţiune, deznodămîntul e prevăzut, în chiar condiţiile puse de narator. O scenă, precum aceea a uciderii cîinelui, o

anunță pe acea finală, a lui Lennie ; ceea ce nu îndrăznise bătrînul Condy, stăpînul cîinelui, va îndrăzni George cu Lennie, bunul său prieten : îl va împușca pentru a preveni suferințe mai grele.

Dealtfel, în ciudata prietenie dintre cei doi zilieri recunoaștem una din legăturile cele mai patetice ale literaturii din secolul nostru (ceea ce, dealtfel, nu este prea mult, acest secol fiind destul de sărac în închipuirea unei comunicări desăvîrșite). Legătura dintre George și Lennie este cu atît mai relevantă cu cît ea se întemeiază pe fondul unei pustietăți a relațiilor umane. George repetă adeseori cuvintele : „— De-alde noi, ăștia, care muncește pe la ferme, e oamenii ăi mai singuri de pe lume. N-are familie, n-are nici un locșor al lor un' să se ducă. Vine la cîte-o fermă și muncește pe brînci pîn-adună un ban, și-apoi se duce la oraș și-i curge printre degete ce-a adunat, și de cum se trezește, iar se duce să se spetească la altă fermă. Nu speră n'ica, n-așteaptă n'ica, n-are nici un viitor." Dezolantă reprezentare a condiției umane părăsite, însingurate. Cei doi sînt conștienți de faptul că reprezintă — în deșertul acesta al omului — o excepție. Ca într-un ritual, consfințit prin repetiție, George recită, spre încîntarea acolitului său : „Da noi nu sîntem d'ăia. Noi avem ce-aștepta, noi avem un viitor. Noi avem fiștecare cu cine sta de vorbă, cu cine-i pasă de noi. N-avem de ce să ședem la local și să ne cheltuim biștarii fiindcă n-avem un'să ne ducem. Alți tipi dacă nimerește la zdup, poa' să putrezească acolo, că nu le duce de grijă nimenea, nu-i pasă la nimenea nici cît de-o ceapă degerată... Da' noi, nu." După care Lennie, cel sărac cu duhul, continuă, ținîndu-i isonul : „— Da' noi nu. Vrei să știi de ce ? Fiincă... fiincă io te am pe tine care-mi porți de grijă și tu mă ai pe mine care-ți port de grijă, și d-aia." Mă îndoiesc că legătura dintre George și Lennie, caracterul ei excepțional, felul în care cei doi se simt *aleși* ar indica o apartenență a cuplului și a istoriei sale la ciclul legendelor arthuriene, cum afirmă Warren French, exeget al operei lui Steinbeck. Desigur, există un legămînt pe care se întemeiază legătura lor, și mai este căutarea unui tărîm fericit ce

se poate asemăna cu căutarea Graal-ului mîntuitor, după cum există castitatea ce nu trebuie violată a eroului care mai este — pe deasupra — și un debil mintal, ca și Parsifal, în anumite versiuni ale legendei sale. Cu toate acestea, nici urmă de Graal rîvnit, de rege Pescar, de căutare parsifalică în acest roman. Tragedia — căci este o tragedie, nu o epopee sacră — rezidă în moartea inocentului-culpabil, în prăbușirea definitivă a „celor mai bine chibzuite planuri" (ca să-l cităm pe Burns) și mai ales în ruptura unicei legături mîntuitoare. Faptul că singurii *aleși* ai unei înțelegeri umane dintr-o lume condamnată la singurătate sînt siliți să se separe și încă prin uciderea *din milă* a unuia de către celălalt, iată o tragică sentință care amintește motivul „fraților vrăjmași" sau, în general, acela al tragediilor care-i opun pe cei ce-și aparțin unul altuia, ce se iubesc. Acolo, pe rîul Salinas, se petrece o întîmplare ce ar fi putut fi născocită de un Dostoievski. Este cel mai mare elogiu pe care i-l putem aduce lui Steinbeck.

Marea nostalgie din *Șoareci și oameni* nu este aceea a traiului fericit, pe pămîntul propriu („și-o să trăim în belșug din rodu' pămîntului"), ci aceea a *altuia*, a comunicării cu altul. S-a remarcat că toți protagoniștii dramei lui Steinbeck (cu excepția celor doi) suferă de singurătate. Crooks, negrul, spune: „Stă omu' singur acilea toată noaptea, poate citește cărți, ori se gîndește, ori așa ceva. Cînd și cînd se pune pe gîndit, și n-are nimeni să-i spuie dacă-i așa ori e altmintrelea. Poate c-a văz't și el ceva, da' nu știe dacă-i așa ori nu. N-are la cin' să se ducă să-l întrebe dacă vede și-ăla tot la fel. N-are cum ști. N-are cum măsura. Uite, am văz't io aciia niște lucruri. Beat nu eream. Nu știu dacă dormeam. Să fi fost cineva aci cu mine, ar fi putut să-mi spună dacă eram adormit, și-atunci ar fi bine. Da' așa nu știu..." Altul nu este doar „infernul" — după formula lui Sartre — ci și paradisul posibil. Și interzis multora. Steinbeck nu este tot atît de pesimist ca și grăjdarul Crooks, negrul pe care-l pune să afirme: „N-ajunge nimeni în rai". Dealtfel, după ce rostește aceste cuvinte, peste cîteva clipe, negrul visează și el un cămin mai cald, un lăcaș al oropsiților, un loc al

salvării. Este posibilă salvarea? — aceasta este întrebarea pe care şi-o pune în cărţile sale romancierul american. Răspunsul său este ambiguu.

4. Saul Bellow şi romanul inadaptării

Ca şi pragmatismul, comportamentismul este specific civilizaţiei americane. Găseşti în Statele Unite gestaltişti, adepţi ai lui Freud, Adler sau Jung, reflexologi şi alţi discipoli ai psihologiei europene, dar nu vei întîlni în Europa nici un ucenic fidel al lui Watson. Părintele behaviorismului şi-a întemeiat reforma pe observarea unor realităţi evidente în lumea, în mentalitatea nord-americană. Omul este, după el, înainte de toate, ceea ce face. Comportamentul unui ins este singurul său chip observabil ; el îi oferă omului de ştiinţă un material ce poate fi obiectivat, cvantificat. Introspecţie, analiză a unor pretinse straturi profunde, cercetare a motivelor acţiunii umane dincolo de mobilurile evidente — foame, sete, frică, poftă sexuală etc. — toate acestea sînt simple presupuneri. Watson e un pozitivist. Behaviorismul său reclamă fapte pozitive. Ce se ascunde dincolo de ele? Aceasta nu este o întrebare care îl priveşte.

Aproape toţi prozatorii contemporani ai Americii (Faulkner pare să fie o excepţie marcantă) au suferit mai mult ori mai puţin înrîurirea ascezei comportamentiste. Watson a educat într-înşii observatorul. Instituind prohibiţia asupra celor lăuntrice, i-a îndemnat să caute semnificaţia gesturilor umane chiar în gesturi. De aici adîncimea pe care o dobîndesc în proza americană aparenţele. Ele nu sînt doar o coajă care acoperă pulpa interioară cărnoasă a fructului, ci însăşi manifestarea esenţială a acestei pulpe.

Numai un american poate să se ascundă în dosul unor aparenţe, a unor exteriorităţi? Nu, fără îndoială. Dar e tipic american să cugeţi astfel : „...cînd cineva fumează havană şi poartă pălărie, are un avantaj : e mai greu să-ţi dai seama ce e în sufletul lui“. Psihologie sumară, desigur. Dar behaviorismul este şi mai sumar. Watson ar spune în această împrejurare : iată un ins care fu-

mează havană și poartă pălărie ; e imposibil să-ţi dai seama ce e în sufletul lui.

Saul Bellow, din romanul căruia, *Seize the day — Trăiește-ţi clipa,* am citat fraza de mai sus, face parte din prima generaţie a scriitorilor americani de după cel de-al doilea război mondial. Publicînd întîiul său roman în 1944, consacrat cu *Henderson, cel care aduce ploaia* în 1959, el nu mai este demult un tînăr romancier. După apusul seniorilor — Faulkner, Hemingway, Caldwell, Steinbeck — a acelora prin care romanul american a devenit o prezenţă activă în Europa, Saul Bellow — alături de alţii — a încercat să continue un drum deschis, mai degrabă decît să deschidă altul. El nu este un răzvrătit, nici un reformator și nici măcar un contestatar. Aceasta nici pe planul estetic, nici pe acela moral-social. Nu vociferează ca Norman Mailer, nici nu este atras — printr-un non-conformism insidios — de cazurile excentrice, ca și Truman Capote. O anume cale de mijloc, prudent depărtată de extreme, pare să-i aparţină. O cale ce amintește pe aceea a unor excelenţi povestitori (nu dintre cei mai de seamă, dintre vizionari) din Europa centrală a anilor '20 și '30. Un Hans Fallada strămutat pe Hudson. Nici Dostoievski, nici Melville nu fac parte dintre străbunii adevăraţi ai lui Saul Bellow, cum ar voi să ne facă să credem prefaţatoarea versiunii românești a romanului *Seize the day.* Ea are în schimb dreptate atunci cînd îl amintește pe Șalom Alehem printre aceștia. Patetismul sau grotescul gesticulaţiei banale, cotidiene, deloc excepţionale, sînt aceleași pe orice meridiane. Observate în Europa centrală ori în America de nord, ele dau naștere unor reprezentări similare.

Eroii lui Saul Bellow sînt de preferinţă victimele unui mecanism ce funcţionează — ca orice mecanism — fără nici o milă pentru cei ce s-au lăsat prinși între roţile sale dinţate. Romancierii americani au o preferinţă manifestă pentru tot soiul de *out-law,* de inadaptaţi sau inadaptabili, primitivi, asociali, copii, debili mintali, făpturi pe care mașina socială nu i-a înghiţit, nu i-a asimilat, trăind oarecum într-o ţară a nimănui. Firește, civilizaţia, marele mecanism al unei societăţi hipertehnicizate nu poate îngădui existenţa în sînul ei și totodată în afara ei a

unei asemenea „țări". Dacă acești răzvrătiți sau inconștienți pot fi cu adevărat urmăriți, îndeosebi în comportamentul lor (căci viața lăuntrică a unei făpturi rudimentare, a unui moron este îndeajuns de greu de pătruns), actele sale, în schimb definindu-l, nu aceeași este situația altor victime ale mecanismului, oameni mărunți, sau, dimpotrivă, oamenii prea complicați care vor să-și prezerve o interioritate, un spațiu al lor interior, pe cît se poate intangibil. Astfel, marea temă a romancierilor amintiți este aceea a conflictului dintre sistem și individ, este tema ireductibilității eului la structură. Este poate prea abstract teoretică o asemenea formulare și prea generală. S-ar putea vorbi (nu mai puțin teoretic) despre opoziția între impersonal (acel *man* din germană, sau *on* franțuzesc) și personal (eu, tu, el). Dar, în romanele americane persoanele sînt — cu excepția primitivilor sau a celorlalte ființe infantile — puternic integrate în societate. Aceasta din urmă îi *ține* prin nenumărate fire care îi străbat. Banii sînt, poate, cel mai însemnat dintre lanțurile mecanismului. „Făcuseră — își spune eroul lui Saul Bellow din *Trăiește-ți clipa* — în așa fel încît fiecare să se rușineze dacă n-aveau bani, și așa îi puneau pe toți la lucru". Cine sînt cei ce „făcuseră" o asemenea ispravă ? Neutra societate, comunitatea impersonală, mecanismul orb. Wilhelm Adler, alias Tommy Wilhelm, victima din *Trăiește-ți clipa*, a făcut și mai continuă într-o oarecare măsură să facă parte din mecanismul acelei societăți. Și totuși o ruptură s-a produs în existența lui. În viața tuturor eroilor acestor romane, pe care le-am putea numi ale inadaptării, apare cîte o ruptură. Înainte de a părăsi postul său la societatea Rojax, înainte de a-și părăsi familia, Tommy Wilhelm fusese un funcționar și un tată de familie corect. Dar toate acestea sînt lăsate în urmă. În hotelul din West Side unde lîncezește, unde așteaptă o minune, unde pierde ultimele sale resurse, el începe să *vadă*, să trăiască — în mizerie, in pierzanie — clipe de eliberare, de răzvrătire. El însuși se gîndise pînă atunci (și, culmea ! continuă să se gîndească) la bani. Dar acum începe să-i judece pe ceilalți : „Uf ! Cum le mai plac banii, se gîndea Wilhelm. Adoră banii. Banii cei sfinți ! Bani frumoși ! În ziua de azi oamenii nu se mai

pricep la nimic altceva în afară de bani. Dacă n-ai bani, ești un maimuțoi, o jucărie a sorții! Trebuie aproape să-ți ceri scuze pentru faptul că ești încă pe fața pămîntului. Te iau drept ageamiu. E o lume a afacerilor. Numai de-ai putea găsi o cale de scăpare.“

Ceea ce face din Tommy Wilhelm o victimă este ceea ce îl salvează, în același timp, de mecanica generală. O conștiință se revelează în acest ratat. Eșecul e prilej al descoperirilor. Eliberat sau alungat din strînsoarea comportamentelor prestabilite, individul descoperă în sine „adîncimi necunoscute chiar sieși“. Victima se recunoaște pe sine ca victimă, „...și anume că scopul vieții, adevărata misiune a ei, de a purta propria-i povară, de a se simți rușinat și neputincios, de a gusta aceste lacrimi nevărsate, singurul scop important, cel mai înalt, se împlinea tocmai atunci. Poate că sensul vieții și esența existenței sale era tocmai să greșească. Poate că de asta era făcut: să facă greșeli și să sufere de pe urma lor pe acest pămînt“.

Sens al vieții, esență a existenței, greșeli, suferință redemptoare? Toate acestea depășesc infinit de mult rigurosul comportamentism pozitivist. Tommy Wilhelm are nu numai apetitul banilor, moneda generalei cupidități, ci și acela al cunoașterii mîntuitoare. Desigur, el este prea surd, prea orb, pentru a auzi ori a vedea prea multe. Are însă setea meditației. Și e călăuzit de bizarul profet, poet, șarlatan, poate escroc, vîntură-lume și mare guraliv, Tomkin, cel care îi predică, printre multe altele: „Trăiește-ți clipa!“

Saul Bellow preferă un stil oral (amintind pe acela indirect liber al naratorilor francezi), un discurs plin de locuțiuni curente, de întorsături verbale comune. Nimic aparent elaborat în aceste povestiri despre neadaptarea voită sau nevoită a unor oameni mărunți.

5. „Love Story“ — un roman fără viitor

Aproape tot ce-ți vine să spui despre această carte a fost deja spus și, ca atare, nu mai merită să fie repetat. Chiar descrierea reacțiilor personale în fața textului

nu poate să ofere decît o copie a unui șablon aproape universal. Un nod în gît, asemenea aceluia pe care l-ai simțit privind, în 1939, *Veninul*, cu Michèle Morgan și Charles Boyer, în 1945 *Intermezzo* cu Ingrid Bergman și Leslie Howard, sau alte filme. E adevărat că, revăzute, douăzeci de ani mai tîrziu, nu mai simți nimic decît poate ușoara melancolie a amintirii unei emoții defuncte.

Se prea poate ca soarta lui *Love Story* să fie identică cu aceea a acestor celebre filme lacrimogene, să se spună în anul 2000 despre acest best-seller din 1970 : a trăit cît trăiesc florile și filmele. Dacă peste tot se va mai spune atunci ceva despre el. Nu vreau să fac profeții. Nu mă pot împiedica, însă, să nu-mi amintesc romanele de imensă popularitate, ale lui Crocket și Marlitt, adevărate best-seller-uri din preajma primului război mondial, îndeosebi în țările anglo-saxone și germanice, — despre care îmi vorbea mama mea, care plînsese citindu-le căci erau cum nu se poate mai patetice. Era vorba într-însele de tinere fete sărace care se îndrăgosteau de lorzi, ori de tineri săraci, dar de mare merit, care iubeau fete de neam mare. Romancierii aceștia de extraordinar succes atunci, cine-i mai citește astăzi ? Nici nu știu dacă i-am ortografiat bine numele celui dintîi, căci nu l-am văzut (precum nici pe acela al lui Marlitt) nefiind pomenite nicăieri.

Dar faptul că o carte are sau nu are succes, că succesul ei e mai mic sau mai mare, este o problemă de sociologie literară, disciplină care ne poate spune încă prea puține lucruri mai ales cu privire la motivarea fenomenelor. Căci, incontestabil, *Love Story* este un fenomen ce nu poate fi trecut cu vederea. Fără să încercăm o prea științifică explicație, am putea spune că virtutea esențială a acestei cărți este în același timp, cea care-i justifică audiența excepțională, și cea care îi constituie fragilitatea. Cu alte cuvinte, cartea trăiește azi exploziv și moare mîine (dacă totuși ne permitem o profeție, căci criticul se cuvine să fie nițel profet) pentru unul și același motiv. Care este acesta ?

Cei care au elogiat cartea (de la unii amatori entuziaști pînă la unii „specialiști“ reticenți) au făcut-o, înainte de toate, pentru evidenta, pentru fireasca ei simpli-

tate, cu un cuvînt, pentru firescul ei. Cititorilor din 1970 acest mic roman li s-a părut „o bucată de realitate, foarte adevărată, prezentîndu-se nemijlocit“. Evident, pentru a deschide baierele inimii atîtor cititori (și spectatori, de altfel), Erich Segal a găsit un cifru sau, întrucît e vorba de baiere, o metodă, de a le dezlega. Desigur nu este același lucru a înmuia inima (fiară bătrînă!) cîtorva mii ori a cîtorva milioane de cititori. Cifrele își au rațiunea lor pe care rațiunea noastră o poate cuprinde, dar cu oarecare greutate. Între succesul *Suferințelor tînărului Werther*, care a cucerit Europa (adică cel mult cîteva zeci de mii de cititori) și acela al unui film cu Greta Garbo ori — să zicem — Brigitte Bardot, care ating inima și seceră adeziunea cîtorva milioane bune de spectatori, deosebirea nu este numai a unor zero-uri în plus sau în minus. Receptarea *Poveștii de iubire* a lui Erich Segal este de natura filmului din secolul XX, nu a micului roman al tînărului Goethe pe care tînărul Napoleon l-a citit — dacă nu mă înșel — de opt ori. Și, totuși, dacă cercetăm aceste cazuri de receptare a unor opere ceva mai de aproape, observăm că există cel puțin un motiv esențial pentru care Goethe în juvenilul său roman epistolar și profesorul Segal în povestea sa de dragoste au găsit, deopotrivă, cheia inimilor contemporanilor lor.

S-ar putea spune că, în general ferecate, inimile oamenilor nu așteaptă decît cheia fericitoare care să le deschidă. Dar sînt deschideri și deschideri. Pentru ca un scriitor să formeze cifrul prin care se obține „deschiderea“ sau adeziunea, el trebuie să găsească o convenție nouă (sentimentală, intelectuală, lingvistică, literară) care să înlocuiască convențiile în curs. Or, convenția care cucerește este cea pe care — în negativ latent, în forme virtuale — scriitorul o descoperă în însăși plasma umană contemporană. Numai acele cărți surprind, care au fost mult așteptate. Ele se prezintă investite cu prestigiul evidenței, încununate cu aureola adevărului. Convenția pe care o propun nu este sesizată ca o convenție, ca un artificiu, ci ca natura însăși. Pregătită prin Rousseau, inima europenilor a compătimit cu Werther, a agonizat cu el.

Ar trebui explicate multe din cele privind mai mult ori mai puţin direct cartea lui Segal, considerată în contextul social, moral, estetic, lingvistic, literar al timpului nostru, pentru ca să ne apropiem oarecum de înţelegerea „cazului" său. Nu fără să-şi dea seama (ceea ce constituie meritul său) autorul *Poveştii de iubire* a acumulat în foarte simplul său opuscul mai multe elemente care corespundeau unor „aşteptări", deci puteau să dea, în creuzetul acesta pe care-l constituie publicul receptor, nişte precipitate ale adeziunii imediate şi fervente. Înainte de toate — într-o epocă a contorsiunilor şi alambicării prozei refuzate de marele public — însăşi simplitatea aproape naivă a povestirii. Apoi găsirea unui limbaj extrem de contemporan pentru exprimarea cîtorva şabloane etern valabile : iubirea între doi tineri de condiţie inegală, opoziţia unor părinţi la această iubire, greutăţi şi satisfacţii în viaţa domestică, tînăra fată pe patul morţii etc. Prin limbaj contemporan înţeleg : gesticulaţie sentimentală, ton al povestirii, raport al Naratorului fictiv (în acest caz tînărul rămas singur după moartea iubitei şi soţiei) faţă de propria sa naraţiune, cuvinte, expresii etc. Fireşte, Erich Segal n-a descoperit America. Nu este cel dintîi îndeosebi în literatura americană, care să-şi pună eroina — căreia eroul îi face o declaraţie în aceşti termeni : „— Jen... ce-ai spune dacă te-aş informa... dacă ţi-aş spune că m-am îndrăgostit de tine" — să-i răspundă, după „o mică pauză" şi „cu o voce foarte blîndă" : — „Aş spune... că mănînci rahat". Nu, Segal nu este cel dintîi în nimic. Dar el a ştiut să îmbine cu iscusinţă acte, cuvinte, tonuri (îndeosebi, un anumit ton „Harvard", studenţesc, degajat, tineresc, încă o dată degajat, foarte firesc), cristalizate într-un text ce pare foarte modern fără să şocheze conservatorismul funciar al marii mase a cititorilor, ci doar excitîndu-l plăcut pe ici pe colo, prin mici expresii *shocking*.

Nimic nu este mai convenţional decît gesticulaţia pasiunilor, limbajul afectelor şi tonul naraţiunilor care le exprimă. Dar convenţiile se schimbă. Îmi amintesc vizionarea (în ultimii ani) a unui film de cinematecă : *Fiul şeicului* cu Rudolf Valentino şi Wilma Banki. Rareori am rîs cu mai multă poftă la un film, urmărind gestica

sentimentală, expresia patosului, ca la această celebră peliculă care i-a făcut pe părinții noștri să verse torente de lacrimi. E un lucru știut : nu ne mai manifestăm sentimentele (în gesturi sau cuvinte) ca la începutul acestui secol, nu mai vărsăm cu aceeași ușurință lacrimi și nu mai leșinăm cu aceeași promptitudine la auzul unor vești proaste, ca oamenii din saloanele secolului al XVIII-lea. În schimb, avem și noi convențiile noastre. Și mai ales, chiar dacă nu le practicăm, convențiile ideale ale unei existențe „moderne".

Autorul *Poveștii de iubire* a găsit deci cifrul care deschide inimile multora oferind o imagine a unor convenții ale epocii. Dar nu același lucru l-a făcut Goethe în amintitele *Suferințe ale tînărului Werther ?* Ce explică subita înflăcărare a „Europei" pentru cărțulia germanului dacă nu aceeași descoperire a unui nou cifru sentimental, lingvistic, literar ?

Să fie, oare, *Poveste de iubire* de Erich Segal un fel de nou Werther al secolului XX ? Nicidecum. Căci una este să găsești noua convenție fericită și alta să propui un model uman. Segal ca și Goethe a găsit o formulă convențională nou-atrăgătoare. Goethe, nu și Segal, oferă modelul literar al unei existențe umane. De aceea, dacă azi Werther nu ne mai face să plîngem (și cu atît mai puțin să ne sinucidem) este pentru același motiv pentru care Segal ne face azi să plîngem. Convenția — repet : sentimentală, lingvistică, literară — din *Werther* este de mult abolită și nu răspunde în noi la mai nimic, deci nu stîrnește participarea noastră. În schimb, el trăiește prin ceva ce este dincolo de convențiile desuete, de „modernitatea" sa defunctă : prin ceea ce numeam modelul wertherian, printr-o parabolă etern valabilă închizînd în sine trăire umană și expresia acestei trăiri.

Nu cred că *Poveste de iubire* oferă un asemenea model peren. Ca atare, cred că — după cum spuneam la începutul acestor note — această povestire strălucește azi și piere mîine, printr-o conjunctură favorabilă azi, inevitabil defavorabilă mîine, căci, convențiile proaspăt-atrăgătoare azi, sînt plicticos-respingătoare mîine. Nu vom rîde niciodată la moartea unei tinere femei, dar ne va face să zîmbim — ca la *Fiul șeicului* — felul în care un scriitor

„modern" altădată închipuia o asemenea dramă. Astfel, *Love Story* cîştigă şi pierde prin aceeaşi calitate a sa. Prin ceea ce această povestire ne face azi să plîngem, mîine ne va face să zîmbim.

Ceea ce nu înseamnă că n-am citit-o — ca toţi contemporanii noştri — dintr-o suflare. Şi de ce să negăm, cu plăcere. Căci oricît de sofisticaţi am fi, sau poate tocmai de aceea — nu ne poate lăsa indiferenţi cîte o frază ca aceasta, banală desigur ca aproape toate frazele din care ne este ţesută vorbirea despre semenii noştri, frază pe care o rosteşte Naratorul despre iubita sa moartă : „Cît de mult îi plăceau lucrurile simple ale vieţii".

POEZIA PROZEI JAPONEZE

1. Introducere la Yasunari Kawabata

Cuvîntul *încîntare* are la rădăcinile sale etimologice latinul *incantare*, însemnînd acţiunea de a pronunţa formule magice, de a face farmece. Mai departe, *incantare*, provine, desigur, din *cantare*, a cînta. Tot astfel, *a descînta* derivă din latinul *discantare* — a obţine îndepărtarea unui farmec, a dezlega o vrajă.

Am făcut această scurtă însemnare etimologică, la începutul gloselor pe marginea unor romane japoneze, pentru că voiam să marchez sursele şi semnificaţiile magice ale unei *încîntări* estetice. Farmecul (cuvînt elin semnificînd „vrajă“ şi „otravă“, totodată), farmecul romanelor lui Yasunari Kawabata, încîntarea pe care o produc în cititorul european stîrneşte într-însul îndepărtate ecouri magice. Oricît ar fi fost de „descîntat“ fiul secolului XX, vreau să spun oricît de departe ar fi mers procesul de desacralizare în spiritul său, el nu poate rămîne insensibil la efluviile, la emanaţiile fermecătoare ale acestor poeme-povestiri extremorientale. Chiar fără să le înţelegi, eşti vrăjit.

Căci trebuie să mărturisesc — cu conştiinţa lucidă a criticului — că nu pot declara, cu toată seninătatea, a fi „înţeles“ ficţiunile lui Kawabata. Mă întreb chiar dacă ceea ce noi numim „înţelegere“ se potriveşte cu modul de aprehendare al acestor opere literare. Ştim azi, ceva mai bine decît o ştiau filologii şi criticii secolului trecut,

că a citi nu înseamnă doar a descifra semne. Sau, mai exact, că există diferite nivele ale descifrării care nu implică acelaşi mod al înţelegerii. Pe vremuri, cînd se mai credea în existenţa unei „naturi" umane unice, inamovibile, perene, o expresie ca : „intellegere vestigia hominum" — a înţelege urmele unui om — nu putea să aibă decît un sens univoc. Or, ştim azi că pentru a înţelege aceste urme trebuie să te ştii folosi de mai multe limbaje, că orice urmă semnifică în mai multe registre, şi că a nu poseda cheia unui registru înseamnă a nu înţelege urmele pe acel plan.

Se ştie că Yasunari Kawabata (Premiul Nobel din 1968, sinucigaşul din 1972) a asimilat atît străvechile tradiţii ale liricii şi povestirii japoneze, cît şi numeroase opere ale literaturilor europene şi americane (licenţiat în japoneză şi engleză al Universităţii imperiale din Tokio). Putem vedea într-însul ceva din extraordinara putere dublă a spiritului nipon : putere de abstragere din universal, de retragere în insularitate, şi putere de asimilare a universului. Nu aş îndrăzni să numesc elementele pe care le-a receptat creaţia sa din aceea a unor mari maeştri ai artei europene, deşi însuşi Kawabata recunoaşte asemenea influenţe. În schimb, e evidentă, chiar şi pentru un observator îndepărtat, apropierea între arta prozelor sale şi aceea a *haiku*-urilor.



Spiritus flat ubi vult — Spiritul suflă unde vrea. Nu este — cred — întru nimic scandalos a începe o scurtă meditaţie despre *haiku* printr-o veche formulă latină. Duhul poeziei se lasă unde vrea, şi graţia pătrunde cuvintele şi prin cuvinte, ca un *venticello*. Adie, chiar şi în tălmăcirea unui haiku, ceva din parfumul originalului, iar tăcerile acelei mici poezii japoneze umflă uşor perdeaua cuvintelor în limba tălmăcirilor. Harul pogoară candid, cînd şi unde vrea.

Grea întreprindere tălmăcirea unei asemenea poezii, mai grea decît multe altele, asemănătoare, de a surprinde evanescentul, de a trece o nevăzută povară peste punţi riscante, de pe un tărîm pe altul. Cîte ziduri închid pen-

tru noi universul liric nipon ! Și, îndeosebi, acela alcătuit nu numai din cuvintele — ce pot fi mai mult ori mai puțin trecute *dincolo* — ci din sincope ale cuvîntului, din tăceri. O estetică a tăcerii ar găsi în specia japoneză a haiku-ului modelele sale exemplare. Ceea ce poetul tace este cel puțin tot atît de important în această poezie ca și ceea ce poetul spune. Laconismul, economia extremă a haiku-ului nu poate fi comparată cu nici o virtute asemănătoare a vreunei specii lirice europene. A te apropia de esența poetică a unui haiku înseamnă, înainte de toate, a te deschide la ceea ce elinii numeau *kairos*, clipa privilegiată, momentul de iluminare. Că budismul zen are o legătură profundă cu lirica haiku este bine știut. Ceea ce nu înseamnă că aceasta are neapărat vreo semnificație sacrală sau cultică.

Masavka Shiki, poetul care, la sfîrșitul secolului trecut, a dus la o reînviere a acestei arte, după o perioadă de dezafectare a ei, a oferit principiile unei sumare arte poetice a haiku-ului. Cel dintîi dintre aceste principii, și acela la care se reduc cele mai multe dintre ele sună astfel „fii natural". Este, într-adevăr, în arta aceasta suprem rafinată și îngrădită în convenții o naturalețe uimitoare, ce se întemeiază pe o legătură ascunsă și manifestă totodată cu *natura* pe care noi europenii abia o putem intui. Cuvîntul este placentar cu firea — în cele mai multe din haiku-uri. Nu este, oare, una dintre legile esențiale ale acestei specii, aceea de a cuprinde un element al firii, de a face o aluzie la un anotimp, la un *ki, kigo*, cîte un „cuvînt de anotimp", un cuvînt-imagine de obicei care trimite la cele ale vremii sau ale anotimpului. A folosi un *kigo*, a devenit o convenție aproape inviolabilă, ceea ce însă nu înseamnă că natura la care cuvîntul se referă este convențională. Nimic din bucolismul decorativ al atîtor idile sau pastorale europene. Nimic din decorul de operă al naturii din lirica unor secole mai vechi, ceea ce a dus, prin reacțiune, mai tîrziu, la eliminarea cu oroare a naturii, dintr-o anume poezie modernă. Același firesc în notarea, mai exact în sugerarea emoțiilor. T. S. Eliot care — ca și Yeats ori Ezra Pound — a fost sedus de arta japoneză a acestor miniaturi lirice, ar fi numit desigur procedeul aluziv al poeților japonezi o cău-

tare a corelativului obiectiv al emoției. Găsim, într-adevăr, în orice haiku, *realii*, obiecte desenate, mici schițe, în care fiorul emotiv se ascunde și vibrează secret sau, mai exact, iradiază în jur.

Alte convenții sînt de ordinul strict al poeticii, al gramaticii poeziei. Versul de șaptesprezece silabe (ca și *tanka* de treizeci și una) este străvechi în Japonia. Că primele forme ale unui haiku apar în secolul al XIII-lea, că pînă la Matsuo Bashô (secolul al XVII-lea) o întreagă istorie a speciei îi fixează normele prozodice, nu este decît evoluția normală a unei forme literare, în condiții specifice. Ceea ce este însă uimitor pentru noi e faptul că, după atîtea secole, haiku-ul își păstrează, între cadrele extrem de severe ale formei sale convențional-prozodice, firescul pe care îl manifestă la noi doar arta populară (înalt convențională și profund firească). Fapt interesant pentru că haiku-ul este o artă în același timp populară și de elită. În anii noștri se publică peste cincizeci de reviste lunare în Japonia care conțin exclusiv haiku-uri (pe lîngă alte vreo cincizeci dedicate speciei *tanka*). Harold G. Henderson cercetătorul savant și traducătorul liricii japoneze, consideră că anual sînt publicate în Japonia peste un milion de haiku-uri. Evident poeții sînt, cei mai mulți, simpli amatori. Prodigioasă producție lirică manifestînd spontaneitatea, oarecum organică, a creației haiku-ului.

Spontaneitate pe care cele mai rafinate specimene, operele marilor maeștri — mai vechi sau mai noi — ne-o revelează. Fie că este gentilul, înțeleptul, mistic-iubitorul Bashô (în secolul al XVII-lea), sau scăpărătorul, inteligentul, versatilul Buson (în secolul următor), sau, după aceștia doi, unul profet, altul artist-meșteșugar, atît de umanul Yssa (sfîrșitul secolului al XVIII-lea, începutul celui de al XIX-lea) ori freneticul, reoluționarul Shiki, arta haiku-ului, diversă și schimbătoare, pare, totuși, una, curgînd din unul și același izvor. Și, poate mai mult decît orice, prezența bănuită, simțită, a *izvorului* este ceea ce ne farmecă la lectura acestor poezii japoneze. Sîntem parcă aproape de o generoasă sursă a lirismului însuși. Abundența haiku-urilor nu este un simplu fenomen de cutumă ori de modă trecătoare. Convențiile pier, firea durează. Poezia ca *ființă* : iată ceva din esența unui

haiku. Esenţă pe care o putem înţelege sau intui cei care avem o legătură cu lirica orfică, a acelui Orfeu care (în versiunea rilkeiană) proclamă : „Cîntarea este existenţă".

Da, este existenţă în verbul plin de eliziuni al lui Bashô :

„Cea dintîi ploaie de iarnă
şi numele meu va fi
Pribeagul".

Sau într-o asemenea iluminare subită a ruinei unei istorii defuncte prin triumful unei naturi perene :

„Ce jalnic !
Sub coif
ţîrîie un greier".

Sau o asemenea blînd-luminoasă lamentaţie a acelui *poverello* care a fost Yssa :

„Lumea-i ca roua —
doar ca roua,
Şi totuşi..."

Haiku-urile nu se citesc, ci se recitesc. Nu o dată, ci de mai multe ori. Se uită, se reamintesc, şi nu se mai uită niciodată. Le-ai ştiut parcă — unele dintre ele — dintotdeauna. Este o poezie care îţi reînnoieşte lumea.



Această poezie comportă o dublă artă dificilă : aceea de a scrie ca şi aceea de a o citi.

Nu este vorba de o încifrare, de un hermetism poetic în genul celui sau celor cu care sîntem obişnuiţi. Există, desigur, tehnici, în poezia *haiku,* ce presupun un sistem al aluziilor, ca şi o artă a litotei, a eliziunii ; similare manevre, extrem de rafinate, întîlnim în prozele lui Kawabata. Tot din această poezie se pare că derivă (prin ce obscure, cvasivegetale tuburi de comunicare) asociaţiile atît de frecvente, acele *rense* care ţin locul metaforelor Occidentului. Şi tot spre *haiku*-uri trimit toate acele *kigo,* acele cuvinte privind anotimpurile care sînt atît de frecvente în operele lui Kawabata.

Îmi amintesc *Valul* lui Hokusai, o stampă a „bătrînului nebun după desen", de la Luvru. În golul unui val ce se ridica înflorit de spume, se vede în depărtare, mic dar strălucitor, pe fondul întunecat al zării, muntele

înzăpezit Fuji. Plinul îndepărtat apare, așadar, în gol. Stampa marelui meșter pare o ilustrare a unui precept care îi va fi atribuit lui Kawabata. Iată ce spune o dată scriitorul : „Operele mele au fost descrise ca opere ale golului, dar acesta nu este nicidecum identic cu nihilismul occidental".

La această artă a golului (nicidecum a neantului) sîntem cu deosebire sensibili. Ca și acele peisaje din marile secole ale stampei japoneze, esențializate, prin trăsături de peniță ori penel care nu fac decît să pună în valoare mari cîmpuri de pace, de liniște contemplativă, tot astfel printre interstițiile voit lăsate ale cuvintelor din prozele poematice ale lui Yasunari Kawabata susură ape nevăzute, se întind mări și oceane de pașnică ori febrilă tăcere.

O eroare de perspectivă ale cărei victime sîntem, fără nici o îndoială, este — în ce privește valorile acestor proze — următoarea : Le reducem, fără să vrem, la valori estetice. Citind îndeosebi *Stol de păsări albe (Sembazuru),* în care s-ar putea să existe o pledoarie subiacentă pentru arta ceaiului, mă surprind gustînd gesturile, aluziile, imaginile ceremoniale sub o specie pur estetică. Dar este, oare, reductibilă, întreaga această plasă cu golurile și plinurile ei, la un estetism al formelor ce se satisfac în pura lor desfășurare ? Nu, desigur nu. Tot ce știm, puținul pe care-l știm despre arta japoneză se opune unei asemenea mutilări. Dar noi nu putem să avem acces la valorile ascunse ale acestui text decît printr-o trăire estetică.

Sau, poate, totuși... Îți mijește ceva de dincolo de estetic în arta aceasta decantată. Chiar și atunci cînd, aparent, totul se petrece numai pe planul contemplării unei opere de artă plastică, Fumiko, o tînără fată, îi dă tînărului Kikuji în dar un *mizuzashi* de *shino* (un vas vechi de ceramică japoneză), „o capodoperă a cărei materie emoționantă, cu acea suprafață fremătînd misterios și părînd că iradiază o căldură în ciuda inertei sale răceli de obiect concret, făcea mai mult decît să i-o amintească pe doamna Ota : o reînvia în inima lui cu o supremă forță de evocare și cu o suverană putere de înrîurire. Da, ulciorul de *shino* apărea în ochii lui în toată perfecțiunea

sa absolută, de neîntrecut ; şi grație lui, prin efectul puternic al autorității lui magistrale, el se simțea transpus într-o lume de înalte gravități estetice, unde nu mai rămînea nici un colțișor întunecat, nici o urmă din mîhnirile apăsătoare și din remușcările păcatului. Nici cea mai mică umbră." Această „lume de înalte gravități estetice" în care totul este perfect luminat nu se identifică, oare, cu starea aceea de iluminare *(satori)* către care tind anumite poeme *Zen*? Stare momentană, căci prozele lui Kawabata ca şi poemele Zen surprind experiențe ale momentului. Momente în care individul se identifică, fără nici o rezervă, cu un obiect, cu natura (sau mai exact cu *ceva* anume din natură). Cum afirmă Buson într-un *haiku* (dacă, peste tot, într-un *haiku* se afirmă ceva) :

„Luna e aceeași bătrînă lună.
Florile la fel cum erau
Ci eu am devenit tocmai acea calitate de a fi a lucrurilor
Care aparține tuturor lucrurilor pe care le văd."

Conform învățăturii Zen, un discipol *caută* în sine luna indivizibilă reflectată nu numai în mare, ci și în fiecare strop de rouă. Şi, firește, luna e, în mod egal, în noi și în afara noastră.

Stol de păsări albe ca şi *Vuietul muntelui*, cele două „romane" ale lui Yasunari Kawabata, abundă în asemenea punți între ființe și obiecte, între sensibilități și lucruri sensibile. Shingo, bătrînul din *Vuietul muntelui*, observase o castană căzînd, în timpul nunții sale : „Castana căzuse pe una din acele pietre mari din grădină apoi se rostogolise mai departe, pînă în rîu. Poate fiindcă suprafața acelei pietre era înclinată, rostogolirea castanei fusese de o frumusețe impresionantă. Era cît p-aci să scoată un strigăt de uimire. Aruncase o privire în jurul lui. Nimeni nu părea să fi observat căderea unei banale și neînsemnate castane.,. Acest amănunt pe care Shingo nu îndrăznise să-l dea în vileag, acest accident neînsemnat, căderea unei castane, trebuia să rămînă îngropat în istoria vieții celor doi soți."

Multe rămîn ascunse în aceste iceberguri poetice (nu prin dimensiuni, ci prin faptul că abia o șeptime se vede

deasupra apelor, în micile blocuri cuvîntătoare, şase şeptimi fiind ascunse sub apă). Pentru primul mare poet al *haiku*-urilor, pentru Basho, arta înseamnă „a pune cuvinte între adevăr şi noi“, a media între două mari tăceri. Şi tocmai esenţialul care se comunică trebuie prezervat de indiscreţia prea multelor cuvinte. Linii cît mai puţine, ca şi în schiţele în peniţă atît de dragi sufletului japonez. Sensul lor, fără îndoială, este acela pe care-l pretinde o taumaturgie spirituală. Kawabata o spune prin unul din personajele sale care contemplînd suprafaţa pură a ceştilor de *karatsu* şi *shino*, meditează : „Admirabil !... În fond, tatăl meu nu era un om care să se pasioneze de artă din simplu diletantism, urmînd doar imboldul gusturilor sale estetice ; şi mă întreb dacă el nu căuta o uşurare şi un adăpost împotriva păcatului şi a chinului remuşcărilor sale, atunci cînd, se înconjura de obiecte de acest gen, înzestrate cu magia purităţii şi a perfecţiunii.“ Şi adaugă : „Cînd priveşti aceste ceşti, nu te mai poţi gîndi deloc la greşelile sau la păcatele pe care le-au putut săvîrşi proprietarii lor de mai înainte. Perioada cît a trăit tatăl meu, nu e decît un incident efemer şi neglijabil, în comparaţie cu lunga şi impresionanta existenţă a acestei opere...“.

Dar, desigur, moartea e atît de aproape de noi ! Arta toată nu este o exorcizare a maleficiilor care tulbură viaţa... şi moartea ? Mai presus de aceste vane tulburări, este o pace, albă, pură, iernatică şi primăvăratică deopotrivă, asemenea zăpezilor de pe Fuji şi a cireşilor înfloriţi, pacea tăcerii pe care o emană cărţile lui Yasunari Kawabata.

2. Tăcere în Ţara Zăpezilor

Cînd poetul Ninagawa-Shinzaemon, devotat budismului Zen, a auzit despre Ikkyu, celebrul maestru din nu mai puţin faimoasa mănăstire Daitokuji, din Murasakino (Cîmpul violet) de lîngă Kyoto, a dorit să-i devină discipol. La intrarea în templu, Ikkyu îl întrebă : „De unde eşti ?“ Ninagawa : „Din ţinutul tău“. Ikkyu : „Ah. Şi ce se mai întîmplă pe-acolo în zilele acestea ?“ Ninagawa :

„Corbii croncăne, vrăbiile ciripesc". Ikkyu : „Şi unde crezi că te afli acum ?" Ninagawa : „Într-un cîmp vopsit în violet". Ikkyu : „Cum ?" Ninagawa : „Viorele, albăstrele, miscanthus, crizanteme..." Ikkyu : „Şi după ce se vor veşteji ?" Ninagawa : „Va fi miyagino" (cîmp înflorit de toamnă). Ikkyu : „Ce se întîmplă pe acel cîmp ?" Ninagawa : „Pîrîul curge prin el, vîntul suflă peste el". Ikkyu l-a primit pe poetul Ninagawa printre ucenicii săi.

Ceea ce te cucereşte, mai presus de orice, citind un text de Yasunari Kawabata este liniştea dispusă între cuvinte, emanînd chiar din cuvintele sale. Un simplu efect estetic al unei arte a litotei ? Nu, desigur. La rădăcinile liniştii se află întotdeauna, pentru noi oamenii, armonia uniunii între contrariile domolite. Pentru medievalii noştri, pacea se definea prin *tranquilitas ordinis*. Iată o formulă pe care orientalii o pot accepta, chiar dacă accepţia pe care o dau *ordinii* este întrucîtva alta. Tot medievalii occidentali credeau într-o *ordo amoris*, şi descoperi o asemenea subtilă ordine spirituală în arta japoneză. Simţi, în reculegerea contemplării, iradiind — din străvechile sculpturi ale lui Kobo Daishi — o blîndeţe, un fel de violenţă împietrită specific japoneză. Mîngîi cu privirea culorile stinse, paşnice, scufundate în abisuri de linişte, ale enluminurilor cu care monahii budişti împodobeau vechii kakemoni de mătase. Şi înţelegi, deodată, cu o altă înţelegere decît aceea de care ai nevoie pentru a urmări firul unei tragedii shakespeariene, sau al povestirii peripeţiilor lui Don Quijote, nevoia de *tăcere* pe care o are o asemenea artă.

Tăcere prielnică unei ordini a dragostei, aşa cum o înţelegeau medievalii. Şi pe care o intuieşti în opera japonezului Yasunari Kawabata. Acesta pare să-şi fi spus o dată, ca şi un alt mare pictor-poet al Japoniei, Hokusai : „Şi cînd voi avea o sută zece ani, tot ce va ieşi din penelul meu, punct sau linie, va fi viu". N-a trăit atît, nu şi-a îngăduit libertăţile unei bătrîneţi fecunde dar îl poţi urmări, ca şi pe „bătrînul nebun după desen", în rătăcirile ochiului său, în ale pasului, peregrinări prin anotimpuri, prin cîmpuri violete şi de toamnă, pierdut în contemplare, unit cu toate, flori, vînt, şuvoaie...

Desigur, toate acestea nu sînt decît închipuire. Dar nu deşarta aparenţă a închipuirilor noastre. Japonezul acesta a păstrat, în plin secol al civilizaţiei tehnice, cultura ochiului care vede, a simţurilor deştepte. Iluziile au un farmec — el o ştie prea bine — numai atunci cînd pot atinge simţirea, deci cînd nu sînt doar înşelăciune a minţii. Despre Shimamura, eroul (dar putem numi astfel o ființă fictivă dintr-o povestire de Kawabata ?) din *Ţara Zăpezilor*, naratorul spune : „Acum, în anotimpul plimbărilor de toamnă se simţea din nou atras şi tulburat de munţii care mai păstrau urmele paşilor lui de odinioară. Pentru el, căruia îi plăcea să se scufunde în voluptăţi leneşe, efortul ascensiunilor pe creste era întruchiparea însăşi a trudei zadarnice, dar poate tocmai de aceea îl atrăgea cu farmecul pe care îl au numai iluziile". Aceeaşi zădărnicie în iubirea pentru Shimamura a gheişei Komako. „Toată iubirea pe care Komako o revărsa asupra lui i se părea o strădanie plină de frumuseţe dar risipită în zadar, care punea doar în lumină propria lui goliciune interioară".

Un bizar sentiment al zădărniciei, preschimbat din metafizic corolar al unei experienţe, a evanescenţei, în estetic precept al fixării iluzoriului, este infuz în povestirea lui Yasunari Kawabata. Acest iluzoriu implică însă iluminări instantanee asemenea acelor *satori* ale budismului Zen. Unii europeni le-au numit „realizări ale realităţii", alţii au identificat în ele experienţe patetice puternic emoţionale, iar teologii creştini le-au definit ca pe cea mai înaltă formă a misticismului natural. Exaltarea momentană a vieţii, dorinţa de a trăi absolutul în clipă *(kairos* al vechilor greci), sentimentul că omul nu e singur, izolat, neimportant, sentimentul originalităţii lucrurilor, toate acestea şi altele încă sînt implicate în trăirea acestor iluminări. Cele mai aparent triviale, mai comune, dintre lucrurile firii sau îndeletnicirilor omeneşti pot oferi pretextul unei asemenea *satori*. Arta poetică a *kaiku*-urilor corespunde momentelor spirituale ale acestor „iluminări".

„Bătrîn eleşteu
şi o broască sare în
sunetul — apei"

— vechiul haiku al lui Bashô ar putea să constituie modelul atîtor perioduri din cele care alcătuiesc discursul poetic al prozelor lui Yasunari Kawabata.

Ştim că el însuşi, scriitorul, a meditat îndelung poezii *haiku*. Şi concentrarea acesteia, aura magică, de tăcere din jurul ei s-au infiltrat în textele sale. „Glasul ei, tulburător de frumos, se împrăştie în văzduh, pierzîndu-se. Parcă ar fi chemat pe cineva aflat pe un vapor departe în larg, atît de departe încît n-o mai putea auzi. Trenul trecu şi în faţa lor se deschise brusc priveliştea strălucitoare a lanurilor de hrişcă legănate în soare. Văzură totul într-o clipă, de parcă le-ar fi dezlegat cineva ochii. Spicele împrăştiate ca într-o înflorire în vîrfurile tulpinilor roşietice adunaseră în ele toată tăcerea din jur." Dar toate obiectele şi făpturile din acest univers de o dulce zădărnicie sînt receptacole de tăcere : o oglindă, o cutie de *shamisen*, lăsată de o gheişă într-un han, un crap auriu înotînd în apa eleşteului cu lotuşi de pe care gheaţa a fost îndepărtată şi stivuită cu grijă pe margini. Şi chiar iubirea, discretă, sau trupul mic şi transparent al gheişei, stînd ghemuită în odaia ei de hîrtie, ca un fluture de mătase în cocon.

Literatura aceasta are, hotărît, efecte taumaturgice. Ea dispune de puterile insidioase ale elementelor gracile ale firii, mai curînd decît de aceea a elementelor prea puternice. Ea se insinuează cucerind, ca şi graţia invizibilă care pogoară cînd vrea şi unde vrea. Dacă un miros de bună mireasmă duhovnicească poate însănătoşi, această poezie a prozelor lui Yasunari Kawabata dispune de o asemenea putere, chiar dacă pare redusă la virtuţile parfumului închis într-un flacon artistic. O dată deflorat, flaconul păstrează multă vreme urmele melancolice ale parfumului evaporat, risipit. Nimic din consistenţa trupurilor macre ale robustelor proze europene, solid şi greoi construite, durabile ca nişte blocuri de piatră cuvîntătoare. Ai putea să te întrebi : ce durează mai mult, piatra sau parfumul ? Dar întrebarea e oţioasă.

MODALITĂŢI ALE NARAŢIUNII PARABOLICE

1. Menipeea lui Bulgakov

Într-un eseu intitulat *Gogol şi diavolul*, Merejkovski descoperea în unii eroi ai autorului *Sufletelor moarte* — în speţă : Cicikov şi Hlestakov — întrupări fictive ale Diavolului. Teza eseistului era mai complexă. După el, drama, însăşi a existenţei lui Gogol se explică numai printr-o intervenţie diabolică. Însuşi călugărul care, după cum ştim, l-a convertit pe scriitor la o mai ferventă credinţă, ca şi la lepădarea de tot ce poate fi ispită în viaţa unui scriitor (şi ce ispită poate fi mai puternică decît aceea a scrisului ?), chiar acel monah sever şi ascultat nu ar fi fost decît o întrupare a Satanei, ori a unui trimis al său. El l-a sfătuit, i-a pretins lui Gogol să renunţe la scris. Gogol l-a ascultat, a aruncat în foc continuarea *Sufletelor moarte*. Triumf al Cerului ? Nu, dimpotrivă, socoteşte Merejkovski. Şi aminteşte că scriitorul şi-a dat şi el seama, de îndată ce flăcările au mistuit manuscrisul, că a fost atras într-o cursă a Vicleanului. De ce a voit Satana să-l împiedice pe Gogol să scrie ? Ei bine, tocmai pentru că el nu făcea decît să denunţe, sub chipul eroilor săi, Diavolul. Acesta nu era, dealtfel, romanticul Demon, nici negru-stălucitorul Lucifer, ci un diavol mic-burghez, demon al meschinăriei, al mijlociei umane preaodioase.

Fabula critică a lui Merejkovski este ingenioasă, dar nu este mai mult decît o fabulă. Cu totul alta, mai profundă, este prezenţa demoniei în romanele, ba chiar şi în

existența lui Dostoievski. Cicikov alerga după „suflete moarte". Dar „sufletele moarte" și altfel moarte decît la Gogol, năpădesc scena romanescă în proza lui Dostoievski.

Bulgakov descinde din amîndoi. Și, desigur, din tatăl său, profesorul de dogmatică. S-ar mai putea vorbi — dar nu în sensul unei descendențe, ci al unui loc de formare, despre scena teatrului. Și despre o altă scenă, a unui mai vast teatru, scena pe care s-a jucat istoria timpului său. Dacă ar fi să găsim un numitor comun între toți și toate acestea, l-am putea găsi în structura literară pe care Bahtin o descrie, făcînd exegeza unor opere ale lui Dostoievski, în *menipee*. Bulgakov, autorul prozelor fantastice — *Diavolida, Ouăle fatale* —, al *Gărzii albe*, al *Romanului teatral* și al ciudatului roman, *Maestrul și Margareta* este, mai presus de orice, autorul unei vaste *menipee*, al unei proze în care *carnavalescul* domină. Menipeea aceasta are, însă, în centrul ei fictiv o figură demonică. Această figură impune, s-ar putea spune, o structură parodică ficțiunilor romanești ale lui Bulgakov.

În marea convorbire dintre Adrian Leverkühn și Diavolul, în care Thomas Mann încearcă să surprindă momentul tentației în existența artistului modern, misterioasa făptură glacială propune, drept unică posibilitate a creației pentru scriitorul din secolul nostru, *parodia*. A întoarce pe dos genuri și specii de mult consacrate, a batjocori modalități artistice folosindu-le împotriva lor, a parodia tonul august al operelor clasice, iată întreprinderi vrednice de un spirit malefic. E adevărat că iconoclasmul Avangardei a fost mult mai virulent decît subversiunea pe care o propunea Diavolul lui Thomas Mann, acesta din urmă luînd, nu fără schepsis, chipul unui onorabil profesor de estetică german. Dar, oricum, demonia estetică a lui Adrian Leverkühn se inspiră din acel sfat privind *parodia*. De aici răsturnarea unor valori, eliminarea tragicului și substituirea sa prin grotesc.

Bulgakov pare să fi ascultat și el de povețele unui asemenea sfetnic. Parodia, grotescul, ca și maliția ironică ori maleficiile fantasticului dau operelor sale un caracter

pe care l-am putea numi *negru,* prin asociere cu magia de aceeași culoare. Dealtfel, nu este întîmplătoare obsesia magiei în ficțiunea aceasta. Menipeea nu face uz, în mod necesar, de uneltele ori atributele magiei. Dar în acest caz particular, magia se oferea ca un topos alături de altele, precum teatrul de varietăți ori circul, bolgia scriitorilor, și evident, întreg complexul drăcăriei.

Căci romanul este plin de semne și aluzii ce trimit unele la altele și dincolo de ele. Putem desprinde mai multe straturi între care semnele acestea comunică. Cel mai superficial dintre aceste straturi este acela al satirei. Menipeea este, cum spuneam, o *satiră menipee,* vizînd o întreagă lume, de la cei mai „obscuri", pînă la cei mai „străluciți" reprezentanți ai ei. Planul satirei pretinde și el o ființă polarizatoare, care, în literatura modernă (de la *Diavolul șchiop* al lui Lesage), poate fi Necuratul. Dealtfel, satira rusă — de la Gogol la Ilf și Petrov — a recurs nu o dată la asemenea făpturi malefice.

Dar aluziile satirice nu sînt, în acest roman, decît planul inferior al unei proze pedestre. Față de acesta, planul superior (nu valoric, desigur) este reprezentat printr-un tărîm al fantasticului. Fantezia lui Bulgakov recurge la ambiguități, la străvechi motive ale literaturii miraculosului diavolesc, la teme consacrate ale unei literaturi fantastice etc. Toate acestea sînt ușor de depistat și de reconstituit critic. Ceea ce e însă mai interesant este ce face scriitorul cu aceste teme, motive și modalități ? Un mare joc al fanteziei ? Există, desigur, elemente ludice în economia romanului *Maestrul și Margareta.* Dar înțelegi din însăși compoziția contrapunctică a cărții că aluziile care par să trimită uneori în *gol,* deci în spațiul comicului, al subitei goliri de valori, se referă la altceva, mai grav, mai *plin.*

Într-adevăr, romanul este construit contrapunctic. Punct — contrapunct : Moscova anilor '30 ai secolului nostru, Yerushalay-imul anilor 30 ai erei noastre. Într-un sens, e vorba de un roman în roman, de o construcție prin încutiere (o cutie într-altă cutie). Istoria lui Yeshua (care e mai curînd a lui Pilat, Yeshua neavînd

propriu-zis o istorie) apare întîi prin povestirea Diavolului, a lui Woland, continuîndu-se apoi în proiecțiile mai mult ori mai puțin delirante ale unor demonizați. Mitul luminează istoria și este luminat prin istorie.

În menipeea sa, Bulgakov recurge la unelte onirice. Vise, coșmare, viziuni se întîlnesc, se pătrund. Ceea ce nu înseamnă că realul ar fi trădat. Odată risipite puterile întunericului, încheiat sabatul, ficțiunea se precipită brusc, se depune ca o sare dură pe fundul unui vas din care lichidele turmentate, apoi potolite s-au evaporat. Imaginarul pătrunde realul poros pe care-l părăsește mai apoi. Dar cît de îndrăzneață este fantezia lui Bulgakov ne dăm seama din cîte un capitol precum acel *Mare bal la Satana* din care citez : „Balul se deschide deodată : cu lumină, sunete și miresme. La brațul lui Koroviev, Margareta se pomeni într-o pădure tropicală. Papagali cu pieptul roșu și coada verde îi strigau : «Sîntem încîntați !» Dar pădurea cu zăpușeala ei, ca într-o baie de aburi, se sfîrși repede, făcînd loc unei săli răcoroase de bal, cu coloane de piatră gălbuie, scînteietoare. Ca și pădurea, sala de bal era pustie, și numai lîngă coloane stăteau niște negri goi, cu turbane argintii pe cap. Fețele lor căpătară o nuanță cafeniu-murdară, de tulburare, în clipa în care Margareta apăru în sală, însoțită de suita ei, din care făcea parte și Azazello, ivit nu se știe de unde. Koroviev lăsă liberă mîna Margaretei și șopti :

— Drept pe tulipe !

Un zid scund de tulipe albe crescu dinaintea ei ; dincolo de ele, Margareta zări nenumărate lumini cu abajur, iar în dreptul lor siluete în frac, piepți albi și umeri negri. Atunci își dădu seama de unde veneau sunetele balului. Asupra ei se prăvăli parcă urletul alămurilor, iar glasul viorilor ce răzbi de undeva, de sub ele, îi scăldă trupul asemenea dușului de sînge. Orchestra, vreo sută cincizeci de oameni, cînta o poloneză."

Menipeea lui Bulgakov are două vîrtejuri în jurul cărora se învîrt și curg apele acestei proze : acest bal diabolic și patimile de pe Golgota la care nu participăm decît de departe.

2. Ironie și patos la Robert Walser

În amurgul vieţii sale, acel straniu geniu al cinematografiei care a fost Buster Keaton a jucat de unul singur jocul trist și comic al lui *homo viator*, al omului călător prin această vale a umbrelor. Instalat într-un fel de drezină care îi iese din întîmplare în cale, fostul „mecanic al Generalei" alunecă pe șine de fier și de vis, văzîndu-și cu seriozitate, cu o bătrînească pedanterie plină de umor, de măruntele îndeletniciri ale zilei. Viața este o plimbare, pare să ne spună el, dar conform vechii și bunei sale deprinderi, nu ne spune nimic.

Mi-am amintit această imagine a comicului preaserios citind *Plimbarea* lui Robert Walser. Naratorul din unele texte ale acestuia închipuie condiția peregrinului, a omului călătorind prin spațiul real și imaginar. Situație profund semnificativă a eroului romanesc. Ar fi pasionant să cercetezi corespondențele (subiacente, prea puțin de ordinul „influențelor" directe) care există între narațiunea marilor novatori ai prozei din secolul nostru și eposul baroc. Se poate observa o legătură fundamentală între eroii rătăcind printre alegorii ai povestitorilor barocului și conștiințele evoluînd în spațiul parabolic al romanelor și povestirilor timpului nostru. Iubitor al formelor încremenite în perenitatea lor, clasicismul a curmat vagabondajul aventurierilor în universul alegoric. *Homo bulla,* omul inconstant, într-o necontenită rotire, al barocului, cel pe care Hofmann von Hofmannswaldau îl punea să mărturisească : „Eu sînt o minge pe care o lovește destinul", reapare sub chipul eroilor romanului modern. „Omul nu e niciodată mai asemănător cu sine însuși decît atunci cînd e în mișcare..." Pe tema aceasta (chiar dacă n-au cunoscut fraza) au meditat atît Proust cît și Joyce. Și nu printre cei din urmă, în secolul nostru, Robert Walser.

Este ciudat că (după știința noastră) Thomas Mann, atît de atent la desfășurarea vieții literare din timpul său, nu-l amintește nicăieri — în eseistica ori în vasta sa corespondență — pe scriitorul elvețian de limbă germană, contemporanul său, atît de apropiat de el prin

mînuirea ironiei, atît de îndepărtat de el, cel copleşit de darurile unui destin glorios, prin vicisitudinile unui destin de învins. Thomas Mann îl cunoştea în schimb pe Carl Seelig, jurnalistul, criticul dramatic din Zürich, prietenul, biograful şi îngrijitorul ediţiei integrale a operelor lui Robert Walser. În obnubilarea mintală a unor lungi ani din viaţa sa, nefericitul scriitor elveţian a cunoscut atît de bine chinul şi spaimele sterilităţii, despre care (în povestirea *Plimbarea)* scrisese odinioară, a cunoscut starea celui „adîncit în gînduri negre deasupra unei pagini goale de hîrtie". Poate că presimţirea anilor sterpi care vor veni a determinat acea stare de ebuliţie creatoare în care tînărul şi mai puţin tînărul Robert Walser îşi scrie romanele, povestirile, articolele.

Nimic în opera sa nu este, „metodic construit". Cuvintele acestea constituie titlul unei naraţiuni a lui Hermann Broch, spirit atît de diferit de acela al elveţianului. *Construcţia* este însă evidentă la Walser ca şi la Broch. Să înţelegem prin construcţie făcutul, artificiul. Firescul este tot ce poate fi mai străin de esenţa acestor naraţiuni. Deşi, cît de mare amator, cît de sincer iubitor al naturii a fost Robert Walser ! Se poate vorbi despre o particulară tradiţie în comunicarea cu firea la marii elveţieni, de la Jean Jacques, prin De Senancour, la Ramuz. Walser nu este străin de această tradiţie. Sensibilitatea acestui mare nervos la efluviile organice ale naturii este remarcabilă. Ea se aseamănă cu unele filtre romantice. Dealtfel, conştiinţa însăşi a artistului care se recunoaşte pe sine în imaginile celui-supus-firii este de sorginte romantică. Micul romantism tîrziu îşi are ecourile în proza lui Walser : „trebuie să fie minunat să fii mort aici şi să zaci îngropat, fără a atrage atenţia, în pămîntul răcoros al naturii. O, dacă ai putea să simţi şi să te bucuri de moarte, mort fiind ! Probabil că aşa-i. Ar fi frumos să am în pădure un mormînt liniştit, mic. Probabil că aş auzi deasupra mea cîntecul păsărilor şi freamătul pădurii. Îmi doresc asta ! O coloană de raze solare cade printre tulpinile stejarilor, jos în pădurea, care îmi pare ca un mormînt verde plăcut." Tot de sfera micului romantism german aparţine plăcerea drumeţiilor voioase, prin ţinu-

turi respirînd un aer domestic, hoinărelile tihnite ale unui „pierde-vară“, cu popasuri pe la cîrciumi, mori și case cu mușcate în fereastră. „Trebuie neapărat să mă plimb, pentru a mă înviora și a menține legătura cu lumea vie, fără a cărei percepție n-aș mai putea scrie nici o jumătate de literă, și n-aș mai putea compune nici cel mai ușor poem în versuri sau proză. Fără plimbare aș fi mort...“ Plimbărețul narator, alter-ego-ul fictiv al lui Robert Walser, descinde direct din Oberman, visarea sa din „reveriile plimbărețului singuratic“.

Călătorie a unui pierde-vară (în sensul acelui romantic Taugenichts al lui Eichendorff) dar fără naivitatea (firească ori prefăcută) a acestuia. Căci natura, întregul univers al reveriilor sale, se *denaturează* la tot pasul, subminate de artificii diverse. Iată, de pildă (în *Bătălia de la Sempach)* precipitarea elementelor firii într-un conglomerat nefiresc : „Cerul și pămîntul văratic se contopiseră într-un tot compact ; din anotimpul care dispărea se forma acum un teren de luptă, un spațiu războinic, un cîmp de bătălie. Totdeauna într-o luptă natura dispare, domnesc numai zarurile, țesătura alcătuită din arme, dintr-o grămadă de norod și din cealaltă grămadă de norod.“ Iată momentul pe care-l surprinde, de preferință, Robert Walser. El nu se lasă în voia naturii lăsată în voia ei, ci surprinde procesul transformării naturii în propria ei alegorie. Deambulările sale se petrec — ca și în romanele barocului — printr-o pădure încremenită dacă nu în alegorii (căci gustul modern nu mai suferă întruchipările emblematice) în imagini parabolice. Plimbarea naratorului se desfășoară (ca și aventurile eroilor din *Clélie* a domnișoarei de Scudéry ce puteau fi urmărite pe celebra *carte du Tendre)* printre făpturi și obiecte ce *reprezintă* mai mult decît sînt.

Pînă și ironia lui Robert Walser se exercită pe planul acesta al unor reprezentări semnificative. Astfel : „...zăresc două pălării de pai în văzduhul limpede și proaspăt, și sub pălării stau doi domni de cea mai bună condiție“. Pe rînd, în „plimbarea“ sa, el trece pe lîngă profesorul Meili, „o capacitate de primul rang“, cele două pălării mai sus pomenite intră în Librărie, în Bancă, apoi prin

magazinul de pălării, ş.a.m.d. Ironia nu cruţă nimic, pe nimeni, nici chiar pe ironist, ori discursul său. Artificii şi natură, obiectele şi cuvintele despre ele sînt supuse acţiunii ei atotcorozive. Nu în zadar scriitorul se vede scriind „cu peniţă germană de curte de casaţie".

Ironia lui Robert Walser (de provenienţă romantică, jeanpauliană, desigur, dar avînd mai vechi rădăcini in *Simplizissimus)* este o formă a discursivităţii. Ea este o continuă iritare a vorbirii şi e mult mai puţin rafinată decît aceea, în semitonuri, în surîsuri abia întrezărite a lui Thomas Mann. Păcatul lui Walser este acesta : prolixitatea. El vorbeşte fără încetare, fără să dea dreptul la cuvînt făpturilor sale ; este necontenit prezent, obositor de prezent cu locvacitatea sa care trădează iritabilitatea marelui „nervos". În discursul său sînt amestecate, învălmăşite sublimităţile şi trivialităţile, cugetarea profundă şi banalitatea. El însuşi îşi dă uneori seama că este tîrît de propria sa „revărsare fulminantă de vorbe", dar în zadar. Ceea ce iubeşti, te iubeşte. Îi place să vorbească despre toate şi se lasă vorbit — am putea spune — de propriile sale vorbe. Devii ceea ce faci : „Cînd stau în birou, membrele mi se prefac încetul cu încetul în lemn, căruia ţi-ai dori să-i poţi da foc, ca să ardă tot : pupitrul şi omul devin una, cu timpul".

Căci ca şi Kafka, Robert Walser ar fi putut spune eu nu sînt decît literatură şi nu vreau să fiu altceva decît literatură. În vederea acestui scop prădalnic, acest literat s-a despuiat de toate şi a preferat, mai presus de toate, despuierea. Ideal franciscan, într-un registru laic. Tudor Olteanu citează cuvintele sale „în sărăcie se află fericita libertate şi mobilitate". Sărăcie nu numai a celui lipsit de arginţi, ci mai ales a însinguratului închis în „camera nălucirilor", goală, în faţa foii albe de hîrtie. Patetică literatură iscată mai puţin de peregrinările omului cît din rătăcirile spiritului. Patetică existenţă a omului de timpuriu condamnat la amintirea vocii, la recluziune. Dar, ca să folosim din nou cuvintele povestitorului elveţian, cu care se încheie scurta sa parabolă intitulată *Geniul :* „...un geniu nu poate fi ajutat în nici un fel".

3. „Orbirea“

O anumită *întîrziere istorică* pare să aparţină destinelor romanului modern. Întîrziere evidentă în receptarea celor mai importante romane ale secolului. Stagiul diferă — de la cîţiva ani la cîteva decenii — în cazul lui Italo Svevo, Proust, Kafka ori Musil. Întîrzierea în difuzare nu se datorește unui șoc pe care l-ar fi provocat noutatea prozelor lor. Dimpotrivă, tocmai această *noutate* a fost percepută cu întîrziere. Și nu e vorba doar de inovaţiile tehnicii. Acestea surprind mai curînd decît cele de substanţă. De aceea, Joyce a fost mai norocos decît Kafka, „noii romancieri“ francezi decît prozatorii imperiului crepuscular austriac.

Îndeosebi aceştia din urmă ne-au rezervat nu puţine surprize. În fond, praghezul Kafka şi triestinul Svevo ţin de acelaşi spaţiu al literelor chiar dacă nu scriu în aceeaşi limbă. Exploratori ai unei lumi care se scufunda lent, ai unei lumi care-şi trăia moartea cu luciditate. Din aceeaşi lume face parte şi Elias Canetti.

Cu naivitatea şi orgoliul criticului care crede că a citit tot sau aproape tot ce merită să fie citit din literatura unei epoci, nu credeam că se mai află vreun mare roman din prima jumătate a veacului nostru pe care să nu-l cunosc. Or, iată, *Die Blendung — Orbirea —* lui Elias Canetti, publicat în 1935, republicat în 1948 şi 1963, este un asemenea roman care abia acum, la peste trei decenii după apariţie, ni se revelează în autentica sa grandoare. Am ferma convingere că romanul acesta pe care abia acum l-am descoperit, poate fi aşezat alături de *Ulisse* ori de *Omul fără calităţi*, printre cele cîteva summe romaneşti în care omul secolului XX şi-a proiectat miturile şi demonii.

Dacă ar trebui să găsesc un numitor comun la care se pot reduce operele majore ale romancierilor amintiţi mai sus, acesta n-ar fi nici „monumentalitatea“ lor, nici o presupusă structură „polifonică“ a lor, nici vreun alt caracter exterior. În toate operele majore de naraţiune ale secolului este înscrisă o gravă tulburare a frontierelor dintre imaginar şi real. Am putea spune că romanul modern, ajuns la o limită a sa, îşi aminteşte marea criză a realului din

care a purces. Într-adevăr, *Don Quijote* reprezenta, în amurgul Evului Mediu și aurora celui modern, o confruntare — în destinul unui erou exemplar — între ficţiune și realitate. Omul romancierilor tîrzii ai modernităţii este, de asemenea, o făptură amfibie, trăind pe tărîmul dublu, fără hotare, între marea imaginarului și tărîmul ferm al realului.

Într-un sens, mai apropiat decît orice alt roman al timpurilor noi, *Orbirea* lui Elias Canetti ni-l amintește pe *Don Quijote* al lui Cervantes. Savantul profesor Peter Kien, cel mai mare sinolog în viaţă, om deșirat și costeliv, emaciat dincolo de limitele firești, pînă aproape de o nefirească dematerializare, este ca și cavalerul spaniol, înainte de toate, un om al cărţii. Pasiunea sa pentru Carte, pentru Bibliotecă este unică și nesfîrșită. Pentru el, patria este o bibliotecă. „Cărţile sînt mai de preţ decît oamenii" — spune profesorul Kien. Cartea este pentru el, o lume infinit mai adevărată decît lumea. Ca și Don Quijote, sedus, vrăjit de lumea romanelor cavalerești, savantul sinolog este rob al cărţilor sale. El pierde lumea din jur pentru ele, se pierde chiar pe sine și, în cele din urmă, le pierde și pe ele într-un autodafé. Nebunie, delir al omului pierdut în galaxia Gutenberg ? Ca și nebunia cavalerului de la Mancha, schizoidia sinologului Kien are aspecte patologice. Dar nici unul nici altul nu ne-ar interesa dacă ar fi simple cazuri clinice. Un erou dement, un caz clinic, un ins lipsit de orice patos al conștiinţei, nu poate fi decît un personaj-accesoriu, aparţinînd — printre alte obiecte — recuzitei unui univers romanesc. Destinul lui Kien, „orbirea" sa sînt tragice pentru că presupun o vină tragică, deci o conștiinţă nefericită, deci o determinare nerobită unui simplu sindrom patologic.

Și totuși, dincolo de schemele psihopatologiei moderne, eroul lui Elias Canetti este un mare *nebun*, adică unul pentru care carteziana distincţie între întindere și gîndire nu există. Pentru el, ca și pentru cei care intră în orbita existenţei sale, *deasupra* datelor firește ale conștiinţei ce ia în contact cu obiectele sale, stă monomania particulară care posedă conștiinţele. Să observăm secţiunile mari — trei la număr — în care romancierul împarte substanţa vastului său op. Conform unei preagermanice

apetenţe spre ordinea tripartită, el îşi sistematizează ficţiunea după o triplă perspectivă. Avem pe rînd : „Un cap fără lume“, „Lumea fără cap“, şi „Lumea din cap“. Lipseşte : capul din lume, opţiunea realistă. Idealismul filosofic german îşi trăieşte sancţiunea finală în existenţa acestui patetic erou al universului livresc.

Mai gravă decît „viclenia lucrurilor“ („die Tücke des Objekts“) pe care austriecilor le-a plăcut să o pună în lumină (printre ultimii, Heimito von Doderer, în romanul *Die Merowinger, oder Die totale Familie*) este tentaţia lumescului, sînt cursele realului în care spiritualul este osîndit să cadă. Savantul sinolog, atît de sigur printre textele sale, slujit de o miraculoasă memorie a cuvintelor, este un infirm în ordinea pragmatică a lumii. Ispita cea mare a acesteia este Femeia. Aceasta este un agent dizolvant. Eros nu apare, în acest epos al sfîrşitului, drept o forţă cosmogonică, ci drept una distructivă. „Fusta“ Theresei, menajera, apoi soţia şi principalul călău al profesorului Kien, se ridică la puterea unui simbol. Dar nu numai femeia este aceea care provoacă o „cădere în lume“. Cupidităţile din jurul savantului emaciat sînt multiple : sete violentă de putere, apetit al posesiunii... Toate acestea asediază şi invadează lumea care se vrea suficientă sieşi, a spiritului. Lume trufaşă, care se crede perenă pentru că este alcătuită din reminiscenţele unei culturi străvechi şi din promisiunile unui viitor ce se pierde în intemporal. Nu întîmplător disciplina savantului din romanul lui Canetti este aceea a orientalisticii care, pentru un european, este înconjurată cu o aură a perenităţii.

În *Meditaţii despre Don Quijote*, Ortega y Gasset reflectează asupra conflictului dintre „ideea“ sau „înţelesul“ fiecărui lucru şi „materialitatea“ lui. Ele tind, după eseistul spaniol, să se includă, să se înghită. „Dacă triumfă «ideea», «materialitatea» este înlocuită şi atunci trăim într-o permanentă fascinaţie. Dacă se impune materialitatea şi, pătrunzînd în pîcla uşoară a ideii, o absoarbe, atunci trăim fără iluzii.“ Într-un sens, ca şi într-altul, trăind exclusiv în fascinaţia unui miraj, ori în robia unei materialităţi, sîntem victimele unei orbiri. Tema centrală a romanului lui Elias Canetti este aceasta. Temă ce cuprinde o serie de variaţiuni : de la aceea a

obsesiei anxioase a orbirii de care suferă eroul încă din copilărie, prin exerciţiile de orbire metodică, de închidere a ochilor faţă de lucrurile disturbante ale lumii acesteia, pînă la o adevărată metafizică a orbiei pe care şi-o făureşte profesorul Kien : „Orbia este o armă împotriva timpului şi a spaţiului : existenţa noastră — o singură, imensă orbire, cu excepţia puţinului pe care-l aflăm prin simţurile noastre modeste — modeste atît ca esenţă, cît şi ca rază de acţiune. Principiul care domneşte în cosmos este orbia. Ea prilejuieşte o concomitenţă a lucrurilor, care ar fi imposibilă dacă ele s-ar vedea reciproc. Ea permite curmarea bruscă a timpului atunci cînd nu-l mai putem înfrunta. Căci, de pildă, ce altceva sînt sporii persistenţi decît fragmente de viaţă, ce se învăluiesc în orbie pînă la revocarea acesteia ? Nu există decît un singur mijloc pentru a scăpa de timpul care este o curgere continuă : faptul de a nu-l vedea din cînd în cînd, îl fărîmă în fragmentele pe care i le cunoaştem."

Să nu ne închipuim, însă, că romanul lui Elias Canetti este un vast eseu cu teme abstracte. Rareori, în secolul nostru, care prea adeseori e tentat să uite mirosul şi gustul lucrurilor, asperităţile lor palpabile, materialitatea simplă a lumii acesteia a fost mai prezentă, fără „descrieri" — precum în acest epos al unui mare captiv şi evadat al realului.

4. Apocalipsa germană

În *Doktor Faustus,* apocalipsă a sufletului german, eroul pe care Thomas Mann îl investeşte cu atributele unei genialităţi tenebroase, Adrian Leverkühn, cel ispitit de diavol, este un artist. El a acceptat oferta „Îngerului otrăvii" : anii de creaţie demonică. În dialogul său cu Necuratul, acesta îi spusese lui Adrian Leverkühn, vorbindu-i în vechea limbă germană : „E limba pe care o prefer. Uneori nici nu pricep decît nemţeşte." Cînd Thomas Mann îl punea pe noul Mefisto să rostească aceste cuvinte, teroarea nazistă atingea paroxismul. Dar cartea sa (despre care scriitorul spunea că l-a costat mai mult, că a sfîşiat dintr-însul mai adînc decît orice altă

operă a sa) se încheia cu prăbușirea concomitentă a eroului demoniac și a țării sale demonizate.

A trecut un sfert de veac de cînd Thomas Mann a publicat *Doktor Faustus*, adevărată „autocritică germană" cum își numea romancierul o altă scriere a sa închinată „celor trei titani" : Luther, Goethe, Bismarck. Un sfert de veac în care cei mai mulți scriitori germani au procedat la un sever examen al conștiinței germane. Heinrich Böll, recent laureat al premiului Nobel, Günther Grass, Martin Walser, ca să nu-i amintim decît pe cei mai de seamă, au urmat căi diverse în exorcizarea acestei conștiințe. Ei s-au întîlnit, însă, într-o identică voință de a face dreptate dînd adevărul la iveală. Nu în zadar, seniorul lor ca vîrstă, gînditorul Karl Jaspers, inițiase, îndată după sfîrșitul războiului, o dezbatere asupra „căinței" pentru răul săvîrșit și asupra procesului necesar al conștiințelor, chiar și al acelora care n-au săvîrșit crime, dar le-au lăsat să se petreacă, închizînd ochii, nevoind să știe nimic.

Ora de germană, romanul lui Siegfried Lenz, este poate acea operă a unui scriitor german, publicată de la *Doktor Faustus* încoace, în care forarea a mers mai departe, cu mai încăpățînată îndîrjire, dar și cu mai adîncă înțelegere. Forare nu în abisurile unei psyhè, ci în substraturile unui etos. „Ora de germană" a tînărului Siggi Jepsen, deținut într-o instituție de reeducare pentru adolescenții greu educabili, înseamnă prilejul verificării, în ora marilor judecăți, a sufletului, a etosului german. Judecată ce nu se petrece într-un spațiu și un timp abstract, ci se apleacă asupra unei epoci bine definite, asupra unor ființe cu picioarele solid înfipte într-un sol, într-un spațiu.

Înainte de toate, marea artă a evocării unor locuri. Ținutul acela din Nord, Schleswig-Holstein, și în acel ținut neguros, o coastă rece, întunecată de mare, cu nori de pescăruși și turbării, și pe acea coastă, un sat : Rugbüll. Nu este prea mult, nu este o regiune prea vastă și totuși este o lume. Peisajele ne sînt cunoscute din unele narațiuni ale lui Theodor Storm, care era frizon, născut în Schleswig-Holstein, la Husum, localitate pe care o amintește adeseori naratorul fictiv din *Ora de*

germană, căci de ea depindea „postul de poliţie din Rugbüll". Siegfried Lenz îl continuă pe acest mare nuvelist din secolul trecut, ca şi pe Stifter ori Raabe care, de asemenea, înscriau într-un peisaj o istorie şi un *Volksgeist*, spiritul unui popor.

Aşadar, peisajul, dintre cele mai autentice, mai vechi germane (chiar dacă Schleswig-Holstein a fost o cucerire tîrzie). În acest peisaj, Storm urmărea, iarăşi şi iarăşi, ca un obsedat, lupta omului cu puterile tenebroase, deloc transcendente, mai degrabă imanente firii, sufletului uman, lupta omului cu propriul său destin. Tot astfel, eroii lui Siegfried Lenz, într-o epocă în care politicul a luat locul destinului, sînt confruntaţi cu ceva ce-i depăşeşte, în timp ce — legaţi de o mai mare putere dintr-înşii — îşi îndeplinesc ori cred că îşi îndeplinesc „datoria".

În „ora de germană" a tînărului Siggi Jepsen i se dă acestuia o temă de compoziţie : despre bucuriile datoriei. Nerăspunzînd solicitării profesorului (din pricina tumultului de imagini, amintiri, emoţii), compunerea devine o „temă de pedeapsă" la care Naratorul fictiv (dar întrucîtva şi cel real) se constrînge. „Ora de germană" obligă, astfel, la o „temă de pedeapsă". Aceasta înseamnă o rememorare a celor petrecute, un proces deschis trecutului (şi, în subsidiar, prezentului), un proces al conştiinţei.

Rememorare care obligă. „Cînd şi cînd — istoriseşte Naratorul — îmi aruncam ochii peste bălţi spre Rugbüll, dar nu venea nimeni, pe izlaz umblau doar vaci şi oi. Îmi e uşor să scriu vaci şi oi, şi totuşi trebuie să le pun pe picioare în planul din fund, bălţate alb-negru, fumurii, miţoase — şi prelungindu-se aşa una în alta, încît nu puteai distinge unde se termină o oaie şi unde începe alta — trebuie s-o fac, fiindcă n-aş vrea ca şesul meu să fie confundat cu altul. Eu nu vorbesc despre un loc oarecare, ci despre locul copilăriei mele, nu sînt în căutarea unei nefericiri oarecare, ci a nefericirii mele, într-un cuvînt, nu istorisesc o poveste aleasă la întîmplare, căci ceea ce este întîmplător nu obligă la nimic." Nu întîmplător a ales scriitorul, pentru eroul său, o asemenea „temă de pedeapsă". Căci „bucuriile datoriei" le cunoaşte prea bine. Eroii săi, aşişderea. Şi nu numai tînărul de-

tul nu e decît erudiţie şi reminiscenţe de tonuri studiate. Platonismul îl lasă rece. Face parte din generaţia Margaretei de Navarra, a lui Étienne Dolet, a poetului Maurice Scève, dar învăţămintele Academiei din Florenţa nu-l ating. Nici Marsilio Ficino, nici Pico della Mirandola nu-i sînt maeştri. S-ar putea pretinde cel mult de la Socrate şi de la preceptul acestuia „cunoaşte-te pe tine însuţi", dar aceasta e tot.

Nu e nici un savant, deşi a citit mult şi a practicat medicina. Ar putea fi comparat cu Leonardo da Vinci. Acela de asemenea a năzuit spre un ideal de om universal dar a şi reuşit să fie. Rabelais n-a ştiut să se lepede cu mult de învăţămîntul universitar din Franţa. Iar acest învăţămînt era încă puternic impregnat de Evul mediu la începutul secolului al XVI-lea.

El însuşi, Rabelais, e mai mult un om medieval decît un umanist. Desigur nu se poate nega entuziasmul său de neofit cînd descoperă ceea ce se numea : „les bonnes lettres" — scrierile antichităţii greco-latine, nu se poate uita strigătul de bucurie din scrisoarea lui Gargantua către Pantagruel. E un erasmic, dar după latura lui Erasm, autor al *Elogiului nebuniei*. Michelet opunîndu-l lui Ronsard şi Charpentier, mai nou, nu s-a înşelat în privinţa aceasta. Opera rabelaisiană e din vîna medievală a *Fabliaux*-urilor, a lui *Roman de Renart*, a *Farsei lui Pathelin* şi a misterelor. Gargantua e culcat pe două evuri.

Dar să revenim la *Prolog*. Toate aceste note asupra filosofiei ştiinţei, umanismului lui Rabelais nu fac decît să ne întărească în gîndul că adevăratul aspect al operei sale nu trebuie căutat în direcţia „măduvei substanţiale" a „înaltelor şi înspăimîntătoarelor mistere". Rabelais şi-a turnat desigur cunoştinţele de erudit de care era foarte mîndru în lucrările sale. Dar nu aceasta contează în povestirile sale, nici chiar pentru el. De aceea, după ce şopteşte misterios putinţa unei interpretări obscure, îşi reia înfăţişarea care e cea a povestitorului genial, a omului sănătos şi jovial din care hohotul de rîs izbucneşte enorm şi nestăvilit. Şi apoi de ce să turburi cu abstracţiuni farmecul povestirii, de ce să faci să curgă

uleiul lămpii mai degrabă decît vinul spumos al veseliei. „L'odeur du vin, o combien plus este griant riant, priant, plus celeste et delicieu que d'huile !"

Între filozofia medievală și știința modernă Rabelais realizează un monument de artă. O artă francă, plină de sevă, (Rabelais spune : „de hautte gresse"), desigur nu arta subtilă a lui Apolon și a Muzelor, ci cîntecul rustic și savant totodată al marelui Pan, zeul naturii, al vieţii universale. Rabelais el însuși e un Silen, beat de-o beţie inspirată.

În opera lui Rabelais sînt două pasagii care îmi sînt deosebit de scumpe. Întîi, e fraza care dilată un întreg orizont, cu toată modestia sa aparentă : „Ainsi conquêta Bacchus l'Inde".

Al doilea are o vibraţie tragică : „Le grand Pan est mort". Marele zeu a supravieţuit în opera lui Rabelais.

2. Pegas-ul fanteziei lui Al. Dumas

Cît de simplu, de puţin miraculos este „miracolul" cărţii populare ! O aud uneori pe Ziţa spunînd : „*Dramele Parisului,* cîte au ieșit pînă acum, le-am citit de trei ori". De trei ori... ! Dar numai Ziţa ?

André Gide spunea odată că ar renunţa la lectura rafinată a unui poem alambicat, tipărit pe hîrtia „Japon impérial" a unei ediţii de tiraj restrîns, pentru un bun roman de Alexandre Dumas, cu o hîrtie groasă și urîtă. Gusturile și dezgusturile cunosc asemenea salturi ciudate. Sătul de produsele unei gastronomii sofisticate, rîvnești bucatele simple cu care își potolește foamea un pîntec naiv. În cel mai subtil dintre lectori continuă să trăiască o Ziţă care nu refuză un roman de aventuri mai ales cînd e „ambetat", și care ar fi gata să-l recitească pe Dumas. Dar unde să mai găsești, într-un secol ai cărui prozatori uită să mai povestească, încîntările fruste ale Basmului ?

Dumas-tatăl avea geniul Naraţiunii. Ce înseamnă asta, dacă nu darul de a reţine atenţia, de a seduce, printr-o ficţiune, printr-un *ca-și-cum.* Ficţiunea răspunde

unei nevoi profunde, aceea a înstrăinării ; ea ne ajută să ne ieșim din piele. Paradis artificial. Cele *O mie și una de nopți* ale Orientului ca și ale Occidentului sînt tot atîtea povestiri care ne fac să uităm ororile, să ne uităm propriile cruzimi. Are un tîlc profund istoria Șeherezadei care-și îmblînzește soțul-sultan, povestindu-i. O faptă sîngeroasă povestită este una mai puțin săvîrșită. Sau cam așa ar trebui să fie.

Deci, încă o dată, bătrînul Dumas avea darul tuturor Șeherezadelor, al băsnuitorilor populari, ai foiletoniștilor de totdeauna și de pretutindeni care au pururi o anecdotă de istorisit. De unde le mai scoate ? — îți vine să te întrebi, cu ingenuitate. Dintr-un sac, deloc fără fund (un Propp și altul sînt gata să stabilească arhetipurile tuturor povestirilor posibile, și acestea nu sînt prea multe). După Roland Barthes, povestirea este pururi prezentă, este „aici", ca și viața. Ceea ce Barthes nu explică, însă, este de ce uneori povestitorii se retrag, dispar, de ce plăcerea de a proiecta ficțiuni se pierde în nisipul arid al discursurilor diverse.

Secolul al XIX-lea a cunoscut din plin plăcerea de a povesti și de a ți se povesti. Roman, istorie, pictură, cronică, conversație de salon, totul i se pare potrivit pentru a-și exersa apetitul povestitor. În preajma lui 1840 se naște romanul-foileton, serialul literar al epocii, ceea ce contribuie la mărirea considerabilă a tirajului la marile ziare ale timpului. În 1842 încep să apară, în *Journal des Débats, Misterele Parisului,* pe care cititorii le devorează cu nesaț. Sainte-Beuve este sedus, el, criticul sever ! În Eugène Sue el vede „poate egalul Domnului de Balzac". În orice caz, de la patronul criticii moderne, viitorul senator al celui de-al treilea Imperiu, și pînă la Zița din mahalaua Bucureștilor, care e „ambetată" nemaiavînd la îndemînă elixirul desfătător al *Dramelor Parisului* din seria romanescă a lui Rocambole, căci le citise, din cîte ieșiseră, pe toate, Europa întreagă savurează povestirile lui Sue și Ponson du Terrail. Dar cel care furniza marilor cotidiene, cu maximă abundență, povestiri în care loviturile de spadă și de teatru abundă, în care istoria slujește imaginației pretexte delectabile, este Alexandre Dumas.

Nu ştiu dacă în viitor copiii noştri vor mai trece prin pasiunea nu lipsită de urme pentru *Cei trei muşchetari*. Se pare că televiziunea şi cinematografia, care, pentru a nu ştiu cîta oară, au ecranizat aventurile lui d'Artagnan şi ale comparşilor săi, slujeşte la păstrarea şi reanimarea fervorii pentru romanele lui Dumas. Superbe lovituri de spadă, galante sentimente, mult ispititoare fuste stîrnind inimile şi încordînd muşchii virili ! Povestea celor trei muşchetari care erau patru, a revenirii lor „după douăzeci de ani", a descendenţilor lor în *Vicontele de Bragelone* constituie o întreagă epocă din copilăria noastră. Ca şi aventurile lui Jules Verne ca şi Winetu, ele ne-au format. Şi dacă împreună cu André Gide, la o vîrstă la care am citit toate cărţile, simţim urcînd în noi pofta după savuroasele lecturi ale îndepărtatei pruncii, şi ne îngăduim dulcea zăbavă a răsfoirii unui op al lui Dumas, ceea ce ne întîmpină este însuşi chipul nostru infantil, veşnicul copil din noi, încîntat de marea aventură imaginară pe care o trăieşte.

Arta povestitorului este, în mod esenţial, o artă a seducţiei. Se vorbeşte prea mult despre magie în legătură cu lirica, prea puţin în legătură cu epica. Or, povestirea trebuie să emane o vrajă, care să subjuge şi să metamorfozeze, ca orice vrajă. Formulele incantatorii sînt multiple. O morfologie a povestirii ar trebui să le clasifice. Dumas, ca orice mare povestitor, are intuiţia acestor formule de la cele mai simple, pînă la cele mai complexe. Iată, de pildă, titlul ca de basm, al primului capitol din *Cele două Diane — Un fiu de conte şi o fiică de rege*. Un bărbat şi o femeie, tineri, din lumea „înaltă", dintr-o aristocraţie istorică şi, totodată, de basm. Elemente promiţătoare, la care dacă se mai adaugă o anume incertitudine misterioasă cu privire la originea lor, mister sîngeros legat de un mare conflict pasional în care s-au confruntat părinţii respectivilor tineri, tatăl conte şi tatăl Rege, vom avea o situaţie excitantă, plină de virtuţi narative. Ca orice roman al lui Dumas şi acesta poate fi redus (ca şi basmele populare) la un număr de teme şi motive cu variaţii. Ca şi basmele, aceste romane încep cu o situaţie iniţială, care, deşi nu constituie o funcţie (în sensul folosit de V. I. Propp în *Morfologia*

basmului), este un important element morfologic. Dar o sumară analiză a funcţiei personajelor din *Cele două Diane* ne indică identitatea lor cu cele frecvent întîlnite în basmele populare. De pildă : o interdicţie este specificată eroului (funcţia II din *Morfologia* lui Propp). Tînărul Gabriel, senior de Lorge, conte de Montgommery, o iubeşte pe Diane, ducesa de Castro, fiica naturală a lui Henric al II-lea, regele Franţei, şi este iubit de ea. Dar o teribilă interdicţie îl separă de cea care îi este dragă : bănuiala nutrită perfid dinafară, că Diana ar fi sora lui, ca fiică naturală a tatălui său. Interdicţia va plana tot timpul deasupra lor, pînă în cele din urmă cînd, evident, va fi prea tîrziu. Dar alte funcţii tipice ale personajelor apar în romanul lui Dumas. Să amintesc doar cîteva. Existenţa a două personaje prezentînd unele identităţi (cele două Diane), dar şi o deosebire radicală (una bună, alta rea). Răufăcătorul, în acest caz răufăcătoarea, obţine informaţii asupra victimei sale. Răufăcătorul îşi înşeală victima : Diane-mama rea lasă să se înţeleagă că Diane-fiica ar proveni de la tatăl lui Gabriel, pentru ca să lămurească lucrurile atunci cînd iubiţii sînt definitiv separaţi prin zidurile mănăstirii. Eroul are de făcut faţă unor grele încercări. Dar încercările sînt trecute cu succes. Eroul este recunoscut ; răufăcătorul este demascat etc.

Fireşte, autentic roman de capă şi spadă, *Cele două Diane* nu se reduce la aceste „situaţii" şi „funcţii", la o combinaţie de invariante. Dealtfel, cartea, scrisă cu o ingenuă poftă de a povesti, se cere citită cu ingenuitate, pentru ca „vraja" sa să opereze. Dumas are un simţ desăvîrşit al romanescului. Ştie să utilizeze sugestiile vechilor cronici, cele ale unor memorii puţin veridice (Anquetil). Istoria este pentru acest povestitor o sursă inepuizabilă, dar care nu devine fecundă decît cu condiţia să fie bine alimentată cu elemente ale imaginarului. Intrigă, pasiuni violente, gesturi şi discursuri nobile ori atroce şi multă „culoare locală" după principiul estetic al dramaturgiei romantice. Secolul al XVI-lea francez, Renaşterea, oferă un spaţiu predilect excursiilor sale imaginare. Ca şi drama istorică *Henri III et sa Cour* ori romanul *La Reine Margot, Les deux Diane* propune

stampe tragice sau galante, scene brutale sau amuzante ale epocii regilor din dinastia Valois, epocă rafinată şi crudă, totodată, luxurioasă şi cultivată, cinică şi pioasă. Diane de Poitiers, fiica contelui de Saint-Vallier, văduva lui Louis de Brézé, favorita regelui Henri II, ducesă de Valentinois, titluri la care Dumas mai adaugă acela al amantlîcului cu conetabilul de Montmorency şi al sacrificării, în tinereţe, a contelui de Montgommery, este una din eroinele sale de o perversă răutate, adevărat demon fatal, faţă de care fiica ei, Diane de Castro (în istorie Diane de France sau de Valois, ca fiică naturală a lui Henri II, soţie a lui François de Montmorency) este, într-adevăr, o dulce copilă. În istorie tocmai aceasta din urmă joacă un mare rol de intrigantă în timpul războaielor religioase. Dar Dumas îşi permite drepturi senioriale faţă cu istoria.

Drepturile scriitorului care se slujeşte de datele istoriei, aducîndu-i cel mai înalt serviciu posibil, nemurind-o. Căci cine, în afara cîtorva istorici, ar mai şti despre tumultul Frondelor dacă *Cei trei muşchetari* nu şi-ar desfăşura verva printre sutanele cardinalilor, în preajma tronului. Şi frumuseţi istorice de mult ofilite, Dianele Renaşterii, unde le mai pluteşte amintirea dacă nu în sculptura lui Goujon pentru castelul din Anet al preafrumoasei favorite, sau în romanul lui Alexandre Dumas ?

Acesta din urmă nu este, desigur, dintre cele mai izbutite ale fecundului povestitor. Şi totuşi, cît de ingenioase sînt înlănţuirile intrigii, cît de romantic-tenebroase patimile ! Contele Montgommery zace ani mulţi înlănţuit, într-o temniţă întunecoasă, trădat de iubita lui Diane de Poitiers. Fiul său, Gabriel, vine să îl salveze dar îl găseşte cu inima oprită. Gabriel îl ucide la un turnir fatal, pe Henric al II-lea (fapt istoric), răzbunare a destinului pentru moartea tatălui său, din pricina regelui (fapt imaginar). Cu ce simple elemente ştie povestitorul să creeze o atmosferă, să declanşeze un mecanism perfect al melodramei ! Iată-l proiectînd un suspense : „În aer plutea frica. O împrejurare neaşteptată întări acest sentiment. În cursele obişnuite şi tot timpul

cît ţineau ele, trîmbiţele şi trompetele sunau într-una. Erau ca o voce sonoră şi veselă a turnirului. Dar cînd regele şi Gabriel intrară în arenă, trompetele şi trîmbiţele tăcură cu toatele dintr-o dată. Cei doi cavaleri, mai mult chiar decît asistenţa, simţiră această stare de tensiune care umplea, pentru a spune aşa, atmosfera. Gabriel nu se gîndea, nu mai vedea, aproape nu mai trăia. Călărea în mod mecanic, ca într-un vis, făcînd din instinct cea ce mai făcuse şi altădată îm împrejurări asemănătoare, dar călăuzit într-un fel de voinţă puternică ce nu părea a lui. Regele era şi mai gînditor şi mai tulburat. Avea şi el în faţa ochilor un fel de nor, părea că se mişcă şi se agită într-o lume ciudată care nu ţinea nici de vis, nici de realitate. Simţi pentru o clipă dorinţa să iasă din arenă şi să renunţe la luptă. Dar cum? Acei mii de ochi atenţi erau pironiţi asupra lui şi-l ţintuiau locului!" Aşa începe turnirul, războiul, drumurile periculoase, zarva Curţii, graţia Mariei Stuart care trece prin acest roman la fel de fugară ca şi prin istoria Franţei, marile ciocniri între tabere şi indivizi, fidelitatea oamenilor mărunţi. Cîte pasiuni josnice şi înalte în povestirea aceasta strident colorată, puternic condimentată, scrisă în goana calului! Dar ce cal înaripat, Pegasul fanteziei domnului Alexandre Dumas!

*

La o ipotetică judecată de apoi a cărţilor şi cărturarilor, lui Dumas i se vor ierta multe, căci mult a iubit Povestirea. Geniul povestitor îşi găseşte uneori întruparea în cîte un asemenea ins lipsit de alte daruri, lipsit de alte pretenţii, mulţumindu-se să scornească întîmplări, să le înşire, să povestească aşa cum ar respira, ar gesticula. Pentru un asemenea om, Povestirea este însăşi Viaţa.

Fireşte, sursa povestirii este Închipuirea, nu viaţa, dar în cele din urmă nu se află, oare, Chipul, undeva la sursa însăşi a Vieţii? A *în-chipui,* a *întru-chipa,* iată demersurile esenţiale ale povestitorului. Şi autorul romanelor de aventuri (cărţi populare prin excelenţă!) trebuie să uzeze de închipuire, ca de instrumentarul său,

dar totodată ca de materia sa primă și, în cele din urmă, ca de universul său. În romanele lui Dumas povestirea se multiplică, capătă alura mitului, recurge la legendă, moralizează asemenea fabulei, se diversifică nuvelistic, se mulțumește adeseori să schițeze, dar ia uneori o amploare de epopee, mimează istoria, ia sumbrele culori ale tragediei, se hlizește apoi și încearcă toată gama comicului, de la farsă, la grotescul funambulesc, își joacă propria-i pantomimă, desfășurîndu-se febril, cinematic, asemenea cronicilor străvechi sau ale șuetei. Povestirea lui Dumas se înrudește seniorial cu memoriile înaltelor personaje, cu odiseele și umanele comedii ale marii literaturi, dar și cu alixăndriile, cu halimalele populare.

Dramele sau misterele Parisului ? Dumas nu se mulțumește cu ele. Povestirea sa relatează dramele sau misterele Franței, ale omenirii ! Capa și spada sînt ale tuturor timpurilor. Mușchetarii galopează prin visurile tuturor adolescenților din toate veacurile. Dar esențial este *misterul.* Romantica l-a deprins pe bătrînul povestitor (ni-l închipuim „bătrîn", cu barba larg-răsfrîntă, poate pentru că îi anexăm apelativul „tatăl" la nume, ori pentru că îl știm un prea-prolific creator, dar nu are treizeci de ani cînd scrie *Antony* sau *Henric al III-lea și curtea sa,* și împlinise patruzeci cînd publica *Cei trei mușchetari* sau *Contele de Monte Cristo),* așadar, romantica l-a deprins pe Dumas cu scormonirea pătimașă a vechilor arhive, a hîrtiilor și cronicilor din timpurile de altădată. A ridica vălurile, a îndepărta pînzele de păianjen sau straturile de praf care acoperă istoria nu înseamnă doar a „demistifica" — așa cum cred unii în secolul nostru —, ci și a surprinde misterele ca mister esențial în însuși sîmburele lucrurilor, în rînza faptelor.

Iată, astfel, *Doctorul misterios,* una din delectabilele fantazări ale lui Dumas pe marginea istoriei. Eroul, un medic din timpul Revoluției franceze, din stirpea acelor ciudate spirite duale în care raționalismul și iraționalismul secolului al XVIII-lea s-au întîlnit, s-au conjugat. Mesmerian, emul al iluminiștilor, alchimiștilor, astrologilor, necromanților, magilor, fiziognomiștilor, dar și aristotelian, trecut prin școala raționaliștilor, spirit pozitiv, medic fără de arginți, umanitar pînă la dăruire de

sine, ce erou poate fi mai atrăgător decît doctorul Jacques Mérey și — firește — mai misterios decît omul acesta care îmblînzește cu o privire și o vorbă cîinii turbați, care uzează de puterile hipnozei pentru a ține sub anestezie un rănit căruia îi amputează piciorul, care... Dar nu are rost să-i enumerăm faptele năzdrăvane de erou modern, din secolul lui Buffon și al *Enciclopediei*. Pe lîngă toate acestea, panteist și sensibil la afecte, gata de pasiuni, de dăruire, adevărat erou benefic domolitor de monștri.

Or, lumea în care intră „doctorul misterios" este una a pasiunilor dezlănțuite, a monștrilor sîngeroși și a marilor seisme ale veacului. Izbucnește Revoluția și iată-l pe Jacques Mérey, deputat al Convențiunii la Paris. Bun prilej pentru a pătrunde în saloanele girondine, pentru a-l auzi pe Marat pretinzînd capul lui Dumouriez, pentru a asista — din intimitate — la tribulațiile titanului Danton. Dar doctorul misterios nu este doar un martor, ci un personaj activ. Iată-l vorbind la tribuna Convențiunii, tratînd cu girondinii și montagnarzii, votînd condamnarea lui Ludovic Capet, însă nu la moarte... Evenimentele se succed ca într-un film al Revoluției (*Doctorul misterios* face parte alături de *Conjurații, Joseph Balsamo* etc. din ciclul romanelor istorice închinate Revoluției franceze). Dar doctorul Jacques Mérey, în provincia pașnică a începuturilor sale deșteaptă la viața trupului și spiritului o copilă tainică, descoperită într-o teribilă stare de derelicțiune. Alt mister, altă sursă de enigme. Firește, între cei doi — între doctorul magnanim și fata înviată dintr-o cvasimoarte — se naște și se leagă o iubire pătimașă. Nimic nu lipsește, astfel, romanului de aventură : fundalul istoric violent colorat, ca în vechile cromolitografii, faptele sîngeroase, dragostea între doi tineri pe care totul tinde să-i separe, în afara inimii lor.

Sîngele trebuie să curgă printre rîndurile povestirii. Aceasta n-are voie să devină limfatică. Misterul trebuie să fie bine întreținut pentru ca interesul cititorului, al Ziței ca și al lui Gide, să rămînă același citind și recitind dramele lui Dumas „cîte au ieșit pînă acum".

3. Jules Verne, vizionarul

O fericită întîmplare a făcut ca primul roman pe care l-am citit în copilărie să fie *Prin deșertul de ghiață*, versiunea românească a povestirii *Les Aventures du Capitaine Hatteras*, de Jules Verne. Fericită, căci puține dintre ficțiunile deschise copilului pot să ofere, asemenea acesteia, un mai direct acces la platourile înalte ale imaginarului. Istorie a unei nobile obsesii : căpitanul Hatteras este atras irezistibil de mirajul Polului Nord. Aventurile echipajului de pe Forward, expediția prin deșertul de gheață, constituie un adevărat itinerar mitologic. Ca și nava Argo a căutătorilor Lînei de Aur, această corabie din secolul trecut trece prin peripeții ce sînt echivalente cu inițierea într-o taină. Desigur, nu puteam ști aceasta atunci, abia inițiat în arcanele cititului cu ajutorul mamei mele care-mi nota numele personajelor narațiunii lui Jules Vernes, însoțite de atributele profesiunii sau postului lor, pentru a le putea recunoaște. Dar fără să știu, eram captivat de puterile latente ale ficțiunii, sedus de farmecul unui povestitor care se folosea de toate instrumentele tehnicii cunoscute unui timp ce nu mi se părea încă revolut, pentru a te sălta în necunoscut.

Sînt mulți ani de cînd n-am mai luat în mînă o carte de Jules Verne. Căci inițierile adolescenței, apoi cele pe care ți le rezervă vîrsta adultă elimină dacă nu descoperirile (ce nu pot fi obliterate) ale copilăriei, dar cel puțin obiectele care au servit drept pretext acelor descoperiri. De aceea, am luat în mînă, cu un ușor sentiment nostalgic și nu fără oarecare autoironie, *Steaua Sudului*. Mărturisesc că am citit cartea (de care îmi aduceam încă destul de bine aminte) pe nerăsuflate. O carte bună nu este scrisă pentru o anumită vîrstă. Ea este bună pentru toate vîrstele.

Fără să facă parte din seria pe care, fără exagerare, o putem numi a capodoperelor lui Jules Verne, *Steaua Sudului* poate fi socotită exemplară pentru acele „călătorii în lumile cunoscute și necunoscute“ pe care autorul ei le-a întreprins în vasta sa operă. Cum scria Hetzel, editorul lui Jules Verne, într-o prefață la marea și bine-

cunoscuta colecţie „rouge et or“ a operelor acestuia, scopul acestui scriitor ar fi acela „de a rezuma toate cunoştinţele geografice, geologice, fizice, astronomice, adunate de ştiinţa modernă, şi de a reface, sub forma atrăgătoare care îi este proprie, istoria universului“. Nici mai mult, nici mai puţin. Geografic vorbind, universul lui Jules Verne este mai vast decît acela al lui Balzac. *Comedia umană* este cantonată în perimetrul Parisului, al cîtorva insule provinciale şi rurale din departamentele franceze. Jules Verne străbate pămîntul în lung şi lat, foloseşte sextantul pentru a stabili longitudinea şi latitudinea celor mai pierdute puncte de pe glob. Mai mult, el părăseşte globul terestru, vizitează luna şi navighează în cosmos. Dar universul său nu este doar acela al geografiei fizice, ci şi al celei umane. Nici un scriitor n-a introdus în ficţiunile sale atîtea seminţii ca el. În *Steaua Sudului* găsim, pe lîngă inevitabilul francez, englezi, buri, un german, americani, un chinez, cafri ş.a.m.d. Psihologia raselor, a aparţinătorilor unor etnii diverse este schematică, desigur, urmînd unele clişee destul de simple, dar ea există. După cum nu cred că au rămas prea multe pete albe pe hărţile lui Jules Verne, locuri necălcate de eroii săi, tot astfel nu e neam pe acest pămînt al oamenilor care să nu-i fi furnizat personaje. În acest sens, cel puţin, dacă nu şi într-altele, opera sa face parte din era nouă, pe care, la începutul secolului al XIX-lea, Goethe o prevestea, era literaturii universale.

În eseul *Le Point suprème et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne,* Michel Butor urmăreşte motivul „punctului suprem“ — pol, centrul pămîntului etc. — în ficţiunile lui Jules Verne. Căci universul imaginar al acestui scriitor este străbătut de unele linii de forţă, este supus atracţiei magnetice a unor puncte privilegiate. Dar *căutarea,* esenţială în aceste povestiri, nu este doar căutarea acestor puncte. Desigur, polul este o figură a absolutului. Căpitanul Hatteras este un obsedat al absolutului. A dori să ajungi la pol, să-l apropii întrucîtva înseamnă, mitic, a voi să devii una cu punctul central în care antinomiile sînt abolite, în care ziua şi noaptea, cerul şi marea încetează de a mai părea contra-

dictorii. Tot astfel, coborîrea în *Călătorie spre centrul pămîntului* este o înaintare spre unicul pol al calmului, spre punctul originar, spre un început absolut. Observăm că, în cele mai multe din povestirile lui Jules Verne, eroul sau eroii întreprind o căutare a unui loc, dar și a unui obiect sau a unei persoane. Ca și în legendele medievale (de ex. : Parsifal în căutarea Graalului), ca și în străvechile mituri (printre care cele din ciclul Argonauților), căutarea constituie, cu toate peripețiile sale, marile suspense la care cititorul sau ascultătorul asistă, dacă se poate spune : cu respirația tăiată. În unele din narațiunile scriitorului, căutarea are drept țintă un obiect, dar, firește, nu unul obișnuit, nici unul valoros conform unei ierarhii de valori obișnuite, ci a unui obiect numinos, investit cu particularități extraordinare, cu o valoare firesc-suprafirească. Astfel, este, în *Steaua Sudului,* marele diamant căruia i s-a dat această denumire.

Cyprien Méré, tînăr inginer de mine francez, trimis în misiune științifică în Griqualand, „Cîmpia Diamantelor" din Africa de Sud, cere mîna fiicei domnului Watkins, stăpînul minei, Wandergaart-Kopje și este, natural, refuzat. În „Diamonds-Field" toată lumea e posedată de febra pietrelor prețioase. Tînărul savant cercetează diamantele într-un spirit științific pozitiv. Dar respins de tatăl grațioasei Alice, se lasă și el prins de setea momentană a înavuțirii. Pretext pentru a coborî cu tîrnăcopul în mînă în groapa cu diamante. Mina este o scobitură enormă în pămînt descrisă ca unul din locurile misterios-imaginare, tipice în cărțile lui Jules Verne, în termenii unei descripții obiectiv-concret-științifice. Natura sau Providența pregătește însă spiritelor pozitiviste din aceste istorisiri (eroii ca și autorul par emuli ai lui Auguste Comte) cele mai năstrușnice surprize. Astfel, încercînd să facă, pe cale sintetic-artificială, diamante, Méré află, în țeava spartă a experienței sale, ratate, cel mai mare diamant din cîte s-au văzut vreodată.

Apariția, apoi dispariția, căutarea, găsirea și din nou pierderea — de astă dată definitivă a acestui diamant constituie tema acestei povestiri. Dar motivul *obiectului*

numinos și al căutării sale poate fi deslușit dincolo de avatarurile tragice ori grotești ale pietrei. Căci Steaua Sudului, ca purtător de numen, este o piatră misterioasă. Apărută într-o țeavă de tun care a făcut explozie, ea pare la început un artificiu, rezultatul unei experiențe științific-magice ; mai apoi, ea se revelează ca un fruct al naturii, al unei naturi htonice avînd o legătură cu magma pămîntului, cu sîmburele de foc ascuns, dar și cu fulgerul care îl consumă în cele din urmă, ca printr-un gest al naturii geloase ce-și apără taina. Diamantul acesta are toate calitățile sacre ale obiectelor numinoase : splendoare, aură cultică, pretinde sacrificii omenești, este tenebros („Diamantul era negru ! Caracteristică aproape unică..."), pentru ca mai apoi (după șederea în pipota struțului) să apară cu o strălucire nouă, roză, aurorală. În sfîrșit, diamantul, ca orice revelație numinoasă, are o existență mundană efemeră. Abia revelat ochilor uimiți, hulpavi sau admirativi, în splendoarea sa augustă, Steaua Sudului dispare. Chiar dispariția sa este misterioasă : un fulger îl face să „explodeze". În urma sa nu rămîne decît praf, cît pentru un presărat.

Fervoarea cultică cu care oamenii întîmpină apariția superbului diamant îi face să intoneze adevărate litanii ale pietrei. Ceea ce nu-l obligă pe autor să le țină isonul. Astfel, nu se sfiește să-l lase înghițit de un struț. Dar Jules Verne, cu tot umorul său, este un poet al sublimităților pietrificate. În *Steaua Sudului* nu numai diamantul este cel care polarizează fervorile imaginației sale, ci un loc în care „natura, dîndu-și frîu liber fanteziei, părea să fi epuizat toate combinațiile de nuanțe și de efecte la care se pretează atît de minunat vitrificarea bogățiilor sale minerale". Urmează descrierea unei peșteri pavată și zidită în pietre prețioase, una din peșterile care abundă în opera acestui povestitor. Evident, reveria povestitorului era atrasă de spațiul acesta cavernacular, ca și de motivul comorilor minerale. „Stînci de ametist, pereți de sardonix, banchize de rubin, ace de smarald, colonade de safir, înalte și zvelte ca niște păduri de brad, ghețari de acvamarin, sfeșnice cu mai multe brațe din peruzea, oglinzi de opal, lespezi de ghips roz și de lapis-

lazzuli cu vine de aur — tot ceea ce regnul cristalin poate oferi mai prețios, mai rar, mai transparent, mai extraordinar servise ca materiale de construcție acestei surprinzătoare arhitecturi. Mai mult încă, toate formele, chiar și cele ale regnului vegetal, păreau să fi fost puse la contribuție pentru desăvîrșirea acestei opere situate în afara concepțiilor umane. Covoare de mușchi mineral, catifelate asemeni celui mai fin gazon, arborizări cristaline, încărcate cu flori și fructe din pietre nestemate, aminteau pe alocuri de acele grădini feerice pe care le reproduc cu atîta candoare miniaturile japoneze. Mai departe, un lac artificial, format dintr-un diamant lung de douăzeci de metri, încrustat în nisip, părea o arenă pregătită pentru zbenguielile patinatorilor..." Dar să nu-l urmăm mai departe pe Jules Verne, deși fantezia acestuia nu obosește în enumerarea splendorilor din această criptă imensă a comorilor subpămîntene. Peștera, ca loc predilect al imaginației sale, ni-l revelează însă pe vizionarul-poet, necunoscut, ascuns îndeobște sub aparențele pozitivismului care era tributul plătit de artist epocii sale. Dealtfel, tehnica toată, instrumentarul atît de bogat de care se slujește Jules Verne în povestirile sale nu aparțin oare, prin anticipație, unui regn al visului mai curînd decît al veghii ? Discipol și admirator fervent al lui Poe, omul inventarelor civilizației este unul din rarii artiști care au izbutit să-și proiecteze viziunile slujindu-se de uneltele acestei civilizații. Dar printre sextante, busole și carabine Remington, ba chiar și cu ajutorul lor, visul își urmează cursul. Un vis plin de splendori și de orori, de violențe în toate sensurile. Sinistrul Annibal Pantalacci e răpit în văzduh într-o plasă ridicată, ca de niște „vîsle aeriene", de aripile unor păsări răpitoare, pentru ca apoi să se zdrobească de pămînt. Cupiditățile toate (sau, aproape toate, căci erotica lui Jules Verne este învăluită *ad usum delphinorum* în amabile falduri de pudoare victoriană) își fac loc în povestirile acestea. Și nu numai struțul Dada (ce nume predestinat !) înghite contracte, bile de fildeș, sfeșnice de aramă și diamante !

4. Uluitorul Sherlock Holmes

A spune despre sir Arthur Conan Doyle că este un *clasic* al romanului poliţist nu este o simplă apreciere a poziţiei sale ca autor *clasat* într-un raft mai înalt şi tot mai puţin cercetat al bibliotecii noastre. El este un clasic pentru că a slujit multora drept model exemplar. Clasicitatea sa este aceea a stabilirii şi respectării unor convenţii. Fără să fie iniţiatorul unui gen, el este unul dintre fondatorii acestor moderne *chansons de geste* care sînt romanele de urmărire — *Gesta* omului unei civilizaţii în care ştiinţa, tehnica joacă rolul graţiei divine, al harurilor din eposul medieval.

Într-o epocă, precum a noastră, de eclipsare a vechilor genuri şi specii literare, singur romanul de aventură este obilgat să se supună unor norme pe care nu le poate călca decît cu riscul anihilării sale ca roman de aventură. Frontierele dintre genurile şi speciile „clasice" au fost demult abolite. Romanul poliţist este cu atît mai autentic, mai reuşit, cu cît corespunde mai bine canoanelor genului său. Canoane suficient de severe pentru ca orice încălcare a lor să fie imediat şi evident amendată. Revolta romantică şi postromantică împotriva fixităţii genurilor, revoltă care a izbutit să facă fluide sistemele literare, n-a afectat nicidecum această specie a romanelor de aventură. Ba chiar, s-ar putea spune că romanul de deducţie sau de urmărire apare, ca o specie bine definită, abia odată cu acea revoltă. Cînd, cu aproximativ o sută patruzeci de ani în urmă, Edgar Poe publica *Dubla crimă din rue Morgue* (1841), în *Graham's Magazine*, el nu-şi dădea probabil seama că inventa o formă literară *fixă* — asemănătoare în fixitate cu sonetul. Cu o magistrală intuiţie, el stabilea regulile clasice ale povestirii poliţiste, începînd cu elementele sale strict necesare : crimă (deci criminal), detectiv şi metodă de detectare. Simpla enigmă, fără crimă (ca în *Cărăbuşul de aur*, al lui Edgar Poe), urmată de dezlegarea ei prin deducţie sau alt gen de raţionament, nu reprezintă încă o povestire poliţistă. Poe prezintă, totodată, prototipul eroului modern al urmăritorului, al dezlegătorului de enigme (un fel de Oedip în faţa Sfinxului), al detecti-

vului — Auguste Dupin. Gentleman cu oarecare stare, liber, acţionînd din pură pasiune, ca un artist creînd de dragul artei, puţin excentric, avînd cîteva manii inocente (pipa, poezia, întunericul), Dupin va avea numeroşi descendenţi, printre care, cel dintîi, Sherlock Holmes.

Domnul Sherlock Holmes este contemporan cu Nietzsche, Zola, Tolstoi, el apare odată cu descoperirea de către Pasteur a serului antirabic şi cu descoperirea undelor hertziene. Cu apariţia sa în romanul *Un studiu în roşu* (1887), Conan Doyle se plasează între *Dincolo de bine şi de rău* şi *Ubu rege*. Secolul al XIX-lea se apropie, cu un calm maiestuos, de sfîrşit, gătindu-se pentru ceea ce se va numi *La belle époque*. Dar s-au născut deja marii turburători ai unei conştiinţe burgheze prea împăcate cu sine.

Conan Doyle nu face parte dintre aceştia. El nu este nici turmentatorul unor atracţii şi dezgusturi vicioase, asemenea maestrului său Edgar Poe. E un om de mijloc, care inventează un mecanism ingenios, folosindu-se de experienţele unor antecesori, printre care acelaşi Poe şi francezul Gaboriau. Într-o vreme în care Wilhelm Wundt imagina complicate maşini pentru a studia, în laboratorul său de psihologie din Leipzig, senzaţii, mărunte reacţii la anumiţi excitanţi, nu e de mirare că domnul Sherlock Holmes se simte la el acasă printre eprubetele şi lămpile Bunsen (ustensilele esenţiale ale lui Pasteur), caută şi e fericit cînd găseşte un „reactiv care este precipitat de hemoglobină". Părinte mitic al criminalisticii moderne, el caută în laborator teste pentru identificarea petelor de sînge, ca şi a altor urme ale crimei. Ca şi eroii excentrici ai lui Jules Verne — contemporani cu el — Sherlock Holmes este un ahtiat după cunoştinţe ştiinţifice „complete şi exacte". Pasiunea sa este aceea a domnului Renan (care publică, în 1890, *L'Avenir de la Science)* ca şi a lui Zola. Cu toţii citiseră, s-ar spune, *Introducerea în medicina experimentală* a lui Claude Bernard şi aveau respectul eprubetei.

Dar mecanismul perfecţionat, dacă nu născocit, de Sherlock Holmes ţine cel puţin tot atît de mult de laborator, cît şi de logica deducţiei. Lumea, în acel *fin de siècle,* avea mare încredere în logică şi în demer-

surile ei. O crimă ascunsă este, pentru Conan Doyle (ca și pentru Emile Gaboriau, Maurice Leblanc sau Gaston Leroux, cu toții ieșiți din redingota lui Poe), un fapt ce poate fi elucidat prin exercițiul unei minți sănătoase, prin bun simț. Ce e drept, sănătatea, bunul simț nu sînt chiar atît de egal repartizate printre oameni pe cît credea Descartes. Unii dintre aceștia — de pildă Sherlock Holmes, un Arsène Lupin, un Rouletabille — au fost mai generos înzestrați decît comunul muritorilor. Ei dezleagă enigmele cum ai dezlega un nod cu mîinile. E adevărat, uneori se ajută cu cîte un acid reactiv din laborator ori chiar — mai rar — cu pumnii. Și, mai ales, au în preajma lor cîte un prieten care le ține isonul sau îi contrazice, dar numai pentru a scăpăra și aprinde într-înșii flacăra care pe toate le luminează. Lîngă Sherlock Holmes se află doctorul Watson, *raisonneur*, corespondent întrucîtva al corului antic. În sfîrșit, Sherlock Holmes, ca și Auguste Dupin, transformă totul în obiect al observației. Maeștri ai atenției dirijate, ei știu că o urmă, un obiect uitat, o literă, o pată, sînt cele mai bune mărturii posibile. „Știința necesară este să știi ce să observi", spune Dupin. Iar Sherlock Holmes către acolitul său, doctorul Watson : „Dumneata vezi, dar nu observi".

Astfel, cu logica „deducției" în cap, cu șapca în pătrățele pe cap, și cu fiola cu reactiv în buzunar, domnul Sherlock Holmes poate purcede la treabă. Cunoaște toate amănuntele legate de erorile petrecute de-a lungul secolului, este expert în lupta cu bastonul, în box și scrimă (nimic în tabloul deficiențelor și virtuților sale despre mînuirea revolverului). În același tablou, cunoștințele sale de literatură, filosofie sau astronomie sînt cotate „zero". Dar nici nu-i erau prea necesare. Mult mai necesare îi erau acele facultăți prin care era în stare „să citească dintr-o privire povestea unui om, meseria sau profesiunea pe care o exercita... Unghiile, mîneca hainei, pantofii, genunchii pantalonilor, proeminențele degetului gros și ale celui arătător, expresia feței, manșetele cămășii — fiecare dintre aceste elemente relevă din plin profesiunea unui om." De unde se vede că mult înaintea lui Watson (nu e vorba de doctorul prieten al

lui Sherlock Holmes, ci de psihologul american), detectivul amator din cărţile lui Conan Doyle era un *behaviorist*. Acest comportamentism al său nu înseamnă chiar lipsă de filosofie. Sherlock Holmes se plasează în vechea şi solida tradiţie a empirismului englez. Ca ol am ştiinţei, el a deprins de la Cuvier arta de a reconstitui mamutul dintr-un oscior : „Dintr-o picătură de apă... un logician ar putea deduce posibilitatea existenţei unui ocean Atlantic sau a unei Niagare, fără să le fi văzut sau să fi auzit vreodată despre vreuna dintre ele“.

Admirabilă, tonică încredere în raţiune şi în simţuri, în ingenium-ul uman pe care atîţia îl vor huli în secolul ce va urma. Nu te poţi opri să nu zîmbeşti (cu amuzament, cu melancolie, cu admiraţie) cînd auzi pe Holmes declarînd : „Nu, categoric nu ; nu ghicesc niciodată. Este un procedeu dăunător — distruge facultatea de a raţiona logic“ ; cînd îl vezi privind cîteva clipe un ceas de buzunar şi apoi descriindu-i în amănunţime proprietarul (necunoscut lui !) după infinitezimale zgîrieturi şi alte semne tot atît de obiective ; cînd îl vezi — după o perioadă de prostraţie — frecîndu-şi mîinile şi, cu ochii strălucind de satisfacţie, cu o extraordinară concentrare în chip, deslușind un caz întortocheat. Descoperă un *fapt semnificativ* şi enigma e elucidată. Ceea ce urmează nu e decît realizarea *pe teren* a celor deduse : urmărirea, arestarea, anihilarea criminalului. E adevărat, îl prinzi adeseori pe minunatul logician în flagrant delict de încălcare a logicii formale — chiar a celei clasice. Astfel atunci cînd susţine pe un ton peremptoriu : „De cîte ori trebuie să-ţi mai repet că, după ce ai eliminat imposibilul, ceea ce rămîne, oricît ar fi de *improbabil*, trebuie să fie adevărul ?“ Nu, dragă Holmes, după ce ai eliminat imposibilul, rămîne — în cel mai bun caz — posibilul, adică seria virtual infinită a posibilelor, nicidecum necesarul, adevărul absolut.

Să nu-i căutăm însă nod în papură bravului patriarh al detectivilor amatori. Chiar dacă *Un studiu în roşu* şi *Semnul celor patru*, primele povestiri din ciclul Sherlock Holmes, ale lui Conan Doyle nu ne suspendă cu sufletul la gură în vidul anxios, tipic secolului nostru, asemenea unui James Bond, nu e mai puţin adevărat că

aceste „documente" ale istoriei romanului polițist nu sînt nicidecum lipsite de interes. Ba chiar, urmărind mecanica lor, ești uimit de ingeniozitatea meșteșugului care — mult înaintea tehnicienilor secolului XX — le-a construit. Cam așa cum te miră motorul de 4 cilindri și 60 CP al unui Mercedes din 1903, care realiza viteza excepțională pentru acea vreme de 110 km/oră. Înțelegi că în romanul cu enigmă structura a fost fixată de la început. Cele douăzeci de reguli pe care S. Van Dine (autor de „polițiste" și teoretician al lor) le stabilea în 1928 erau respectate de Conan Doyle în romanele sale, chiar dacă el însuși nu era conștient de „legitatea" lor. Astfel, romanul trebuie să aibă cel mult un detectiv și un vinovat și cel puțin o victimă. Vinovatul nu trebuie să fie un criminal profesional, nici un detectiv. Dragostea, fantasticul, descrierile de natură, analizele psihologice n-au ce căuta în romanele cu enigmă. În sfîrșit, trebuie evitate situațiile și soluțiile banale. Apoi Conan Doyle a înțeles perfect că acest tip de roman comportă o dualitate, că e alcătuit din două istorisiri conjugate : una a crimei, cealaltă a anchetei. De obicei, el procedează prin introducerea unui amplu *flash-back* în narațiunea sa (desprinsă din procedeul similar utilizat de Gaboriau). Între crimă și descoperirea vinovatului se intercalează astfel o privire retrospectivă care privește antecedentele crimei și o explică, precum și una care ne apare prospectivă în intuițiile, „deducțiile", explorările și descoperirile detectivului. Frumoasă geometrie dublă care, într-adevăr, dă oarecare satisfacție unui simț logic din noi (care nu este rațiunea noastră logică, ci e o delectare estetică în contemplarea mecanismelor inteligente !).

Cum arată — după mulți alți cercetători ai romanului polițist (Tzvetan Todorov, în eseul său *Typologie du roman policier*) — stilul în acest tip de literatură trebuie să fie perfect transparent, inexistent. Singura condiție pe care trebuie să o împlinească un autor de „polițiste" este aceea de a fi simplu, clar, direct. Se poate spune, astfel, că „literaturizarea" unei ficțiuni cu enigmă, „înfrumusețarea" ei înseamnă anihilarea ei. Și în acest sens, rigoarea „clasică", neutralitatea tonului este cea mai

bună metodă. Am putea spune că tropii sînt, într-un asemenea roman, *de trop*. Ba chiar şi cele mai vagi elemente ale unei retorici discursive. Numai fapte nude expuse şi susţinute ca de un ţesut conjunctiv, de vorbirea agrementată prin inteligenţă, ironie, şi afecte. Este ceea ce a înţeles de la început Conan Doyle care-l pune pe Sherlock Holmes să-şi aprindă lanterna de buzunar, să privească şi să spună : „Vezi aici, pe pervaz, este urma ghetei, o gheată grea, cu un toc lat de metal şi, alături, urma piciorului de lemn". E uluitor cîte poate vedea Sherlock Holmes pe un pervaz !

5. **Mac Orlan, un perimat ?**

Bizare idei privind „perimarea" în literatură vehiculează tinerii reprezentanţi extremişti ai noii critici franceze. După Jean Ricardou (dar nu numai după el), unii scriitori îi „perimează" pe alţii. Flaubert, de pildă, pe Eugène Sue şi pe mulţi alţi onorabili foiletonişti din prima jumătate a secolului trecut. Proust l-ar fi „perimat" pe Anatole France şi pe Paul Bourget etc. Orice mare novator săvîrşeşte hecatombe în jurul său. Viziune destul de simplistă a procesului literar. Istoria literelor (în măsura în care tînăra critică franceză admite, peste tot, existenţa ei) ar semăna cu aceea a speciilor şi a naturii în general imaginată de Cuvier cu două secole în urmă : prin crize şi catastrofe succesive. Dealtfel, această critică ar dori să provoace o asemenea catastrofă, să conducă spre o radicală modificare în spectrul literelor. Atunci cînd elimină cu dispreţ un mare număr de autori mai vechi ori mai noi din cîmpul preocupărilor ei, cînd privilegiază un mic număr de scriitori (*écrivains* nu *écrivants*), ea procedează la unele discriminări asemănătoare cu acelea ale celor mai iconoclaşti dintre avangardiştii primei jumătăţi a secolului nostru. Sade, Lautréamont, dar şi Flaubert sau Mallarmé sînt admişi. În jurul lor, cîţi respinşi ! Gustul literar (dacă se mai poate vorbi despre aşa ceva în cazul asceţilor noii critici) al acestor studioşi este de o exiguitate exagerată. El va trebui, evident, să se lărgească cu timpul, căci

nu poţi să rămîi la infinit sub cupola aceluiaşi circ, să domesticeşti aceleaşi bestii, decît cu riscul de a deveni un dresor scolastic. Adică exact contrariul celor rîvnite de „noii critici".

Există, fără îndoială, un fenomen al perimării. Adică diverse fenomene cuprinse sub acelaşi titlu, de la „perimarea" lui Shakespeare sub imperiul clasicismului, pînă la perimarea mult celebrului Béranger nu mult după desfăşurarea somptuoaselor sale funeralii naţionale. Desuetudinea în care cade o operă, dezafectarea unui întreg sector al literelor se datoreşte unor cauze multiple. Puterea de asimilare a literelor sau artelor în corpul omenirii — sau într-o parte a sa — este limitată. Cîţiva autori sînt suficienţi unei întregi categorii de lectori. Desigur, perimarea unui scriitor, a unei opere, pentru o anumită categorie, nu înseamnă părăsirea sa de către toate categoriile. Eugène Sue şi-a păstrat cititorii în pofida lui Flaubert (şi mă întreb dacă numărul acestora nu este mai mare decît acela al lectorilor mai rafinaţi ai *Educaţiei sentimentale)*. Ajungi, uneori, să te întrebi dacă există cu adevărat scriitori ce s-au bucurat vreodată de o audienţă care să fie cu adevărat şi definitiv perimaţi, după cum s-a dovedit că unii dintre cei mai lipsiţi de audienţă au putut să o dobîndească uneori multă vreme după dispariţia lor. Voga lui Sade sau a lui Lautréamont, ascensiunea unui Hölderlin în zenitul literelor, la un secol şi mai bine după coborîrea sa în nadirul spiritului, şi alte cazuri ciudate pot fi amintite. Tot astfel, te poţi îndoi de pieirea definitivă într-un subsol sau într-o arhivă întunecoasă a literaturii, a unei opere precum aceea a lui Anatole France ?

Dar Mac Orlan ? Nu vreau să fac apologia acestui scriitor mult gustat de unii cititori în anii '20 şi '30. El este, din punctul de vedere al noii critici franceze (mai ales al celor de la *Tel Quel)* tipul autorului perimat. Retipărirea operei sale în colecţia *Le Cercle du Bibliophile*, departe de a marca o prezenţă, indică o recluziune în sferele înguste ale unor amatori exclusivişti, snobi, avînd rafinamentul iubitorului de carte rară. Or, cărţile lui Mac Orlan nu se voiau, prin natura lor, *rare*. Ele năzuiau la o popularitate de care s-au bucurat într-o anu-

mită vreme. Dacă mi-am pus, în legătură cu autorul lor, întrebarea din titlul acestui text nu este pentru că aș voi să joc rolul unui avocat al apărării în cazul Mac Orlan, pe care-l consider un scriitor pierdut, ci pentru că socot că perimarea, o anume poezie a perimării, a căderii lente ori rapide în desuetudine, patosul secret al dizolvării în ceața care pe toate le înghite a făptuitorilor și lucrurilor ține de esența acestei literaturi atît de perisabile.

Sunt lacrimae rerum. Montmartre, Parisul *fin de siècle* sau *début du siècle*, Parisul febril din anii febrili *de l'après guerre* de după primul război mondial, pegra pariziană, *le milieu* din acele epoci revolute, Legiunea străină, totul s-a destrămat, totul s-a scufundat ca un strat al Troiei sub straturile mai noi ale aceleiași cetăți. Doar fantasme rămîn să colinde prin ruinele unei lumi în disoluție. Or, Mac Orlan avea toate simțurile deschise pentru sesizarea acestor fantasme. Iubea mediile amenințate, vulnerabile și vulnerate. Era sensibil la mizeria unei umanități nestatornicite, neîngăduindu-și mai mult decît iluziile clipei pe care nu se poate clădi nimic durabil. Simțea, ca și acele jivine ascunse în pîntecul corăbiilor care presimt catastrofa, cum vasul umanității sale se va scufunda.

A cîntat cu o voce monocordă dar nu monotonă scufundarea existențelor. De aceea, îl întîlnim pe autorul *Sufletelor în ceață* adăstînd de preferință pe meleagurile mocirloase — amintind nisipurile mișcătoare din care nu te poți smulge — ale pegrei. De aceea, îl vedem amintind iarăși și iarăși *cafardul*, afaniseala, plictisul grav, existențial, care-i cuprinde pe cei căzuți în cursele destinului. De aceea, în povestirile sale, el se complace în desenarea unor situații fără ieșire, în sesizarea unei neputințe a transcenderii, în zugrăvirea unor existențe condamnate la neputința de a se depăși.

Obsesia „perimării" nu implică o înclinație paseistă, o nostalgie romantică pentru cele defuncte. Nicidecum. Mac Orlan era un „modernist" convins. Iubea sportul într-o vreme în care acesta nu devenise încă epidemic. Era un pasionat al cinematografiei. Îl atrăgea automobilistica. Adora afișele Lautrec și se interesa de publi-

citate. Nu era străin de experienţele moderne ale erotismului. Modernitatea sa urmează linia Baudelaire-Apollinaire sau, mai exact, se integrează ei. Nu era un teoretician, un gînditor, dar îşi teoretiza propensiunile. Pentru unii, el putea să treacă drept un maestru al modernităţii. Înaintea lui Montherlant, mult înaintea generaţiei „husarilor" din jurul lui 1950, el scria un *Manual de buzunar pentru aventurierul desăvîrşit*. Desigur, îi lipsea forţa. Amoralismul său era mimat şi ascundea o moralitate cazuistă, etosul grupurilor restrînse, etica pegrei, legile sumare şi riguroase ale fraternităţii virile.

Nimic tragic în această operă, în ciuda celor ce se afirmau despre ea. Totul se opreşte la limita pateticului, a sentimentelor ce pot fi şi sînt — conform unei vechi tradiţii — nobile, chiar şi atunci cînd cei care le trăiesc sînt nişte pungaşi ori chiar asasini. Nimic tragic şi pentru că, în cele din urmă, existenţele fictive pe care ni le propune Mac Orlan sînt existenţe estetice, circulare şi în acest sens, adică satisfăcîndu-se şi consumîndu-se în ele însele. Riscurile pe care le asumă, evaziunea spre care aspiră, pe care o încearcă, evaziune urmată îndeobşte de eşec, toate aventurile acestor eroi sînt simple gesturi ale unei faune estetice. Iată ce ne istoriseşte unul din aventurierii aceştia : „Beam vin ca Noe, care a plantat viţa de vie. Şi-n speranţa că aveam să reînviem miracolul, legenda, ne înfigeam baionetele tremurătoare în mesele de lemn vopsite verde. Baionetele vibrau ca nişte corzi de liră. Asta era cursul pregătitor."

Hotărît, cursul estetismului la o bursă a literelor nu este, în zilele noastre, prea înalt. Nici acela al unei literaturi moralizatoare, dealtfel. Şi totuşi în anecdotica aceasta — adesea bine ticluită — a cărţilor lui Mac Orlan găseşti nu arareori mai mult decît jocurile aventuroase ale destinelor patetice şi ale hazardului estetic. Găseşti, pe alocuri, viziuni (mai curînd decît observaţii) atroce ale mizeriei umane. Iată-l mişcîndu-se pe sinistrul Zabel, parlagiul din *Suflete în ceaţă* : „Întors la el acasă, în Montmartre, Zabel se prefăcea că se plimbă, cu toate că era frig, cu mînecile cămăşii suflecate pînla coate, cu o scufie roşie din bumbac, cu dungi albe, pe capul lui chel. Îşi înfăşura în jurul gîtului un ştergar

plin de sînge pe care-l înnoda ca pe-un fular. Mirosea a sînge călduț și a stomac de ierbivor. În ținuta asta se ducea să-și ia obișnuitul pahar de vin alb la bar." Pe măcelarul-criminal „mirosul fad al sîngelui îl umplea de trufie și de vanitate". Frecventînd (în imaginație cel puțin) mediile crude și pline de deznădejde, Mac Orlan se complace în observații ale unui moralist deloc mizantrop, deși dezabuzat. Astfel, pentru el, „libertatea nu e decît un capriciu al imaginației". Dacă eroii săi nu cunosc o altă libertate este pentru că aventura lor toată se petrece, mai presus de orice, pe tărîmul imaginarului. S-ar crede că acest tărîm este mai puțin perisabil decît altele, mai puțin supus legilor care dictează „perimarea". În realitate, fantasmele se dovedesc la fel de fragile ca și realitățile cele mai temporale. Nu numai vechiul Montmartre nu mai este, ci și imaginile sale de reverie nocturnă, uneori atît de artistice, s-au spulberat. Și totuși rămîne ceva : o pînză de Utrillo, un afiș al lui Toulouse-Lautrec. Și, de ce nu, o pagină sau o istorie întreagă a lui Mac Orlan.

Astfel, în ciuda tuturor prevențiunilor (care adeseori nu sînt decît prejudecăți mascate) care m-ar fi împiedicat să-l citesc pe „perimatul" Mac Orlan, am savurat două din micile sale romane — *Suflete în ceață* și *Bandera*.

PROIECŢIA EPICĂ A TRĂIRII

1. Adevărul lui Tolstoi

Tolstoi a fost îngropat, după dorinţa lui din urmă, în pădurea bătrînului Zacaz, din Iasnaia Poliana. În acel loc, în malul unei rîpe — îi povestise fratele său Nikolai, în copilărie — se află ascuns beţişorul verde pe care stă scris taina care nimiceşte răul din lume, dăruindu-le oamenilor, atunci cînd li se va destăinui, binele suprem. Tolstoi bătrîn, amintindu-şi acea vorbă de copii, va spune : „... la fel cum am crezut pe atunci, că există beţişorul verde... cred şi acum că acel adevăr există, că va fi dezvăluit oamenilor şi le va dărui astfel ceea ce li se făgăduise".

Un adevăr ascuns în pămîntul acesta, al oamenilor, care trebuie revelat, adus la cunoştinţa lor, pentru ca ei să se mîntuie aici, pe pămînt, pentru ca răul să piară şi adevărul să triumfe, toate acestea alcătuiesc mai mult decît cadrul general al mesajului tolstoian, al predicaţiei sale. Mai mult, sau mai adînc : însăşi rădăcina făpturii sale. Rădăcina ascunsă acolo ca şi beţişorul verde, în solul rus. În pămîntul pe care, cu simţurile toate deschise, călărind pe calul Delir, sau pe jos, încălţat cu ciubotele pelerinilor, îi plăcea să calce. Cînd încerc să-l văd pe Tolstoi, nu-mi reprezint nici una din numeroasele fotografii care i-au surprins chipul, îndeosebi la bătrîneţe, cînd Sofia Andreevna, soţia lui, ori Certkov, fidelul discipol îl pîndeau cu aparatul de fotografiat, nici

— mai ales — celebrele tablouri, atît de pedestre, ale marilor pictori ai epocii, ci îl aud pe el, consemnînd în vreuna din numeroasele note ale *Jurnalului* său vreo plimbare — oricît de obişnuită — pe afară, pe cîmp, sau în pădurea de la Iasnaia Poliana. Văd spinarea unui mujic vînjos care se îndepărtează printre mesteceni. Aşa l-a văzut o dată Bunin, străbătînd împreună Devicie Pole, noaptea la lumina felinarelor, pe zăpadă : bătrîn, cu chipul supt, dar încă atît de vîrtos încît abia se putea ţine după el, în timp ce alerga, sărea şanţurile şi repeta cu furioasă încăpăţînare : „Nu există moarte ! Nu există moarte !"

Care este adevărul unui om ? Este greu să formulezi în cuvinte mai puţine ori mai multe adevărul *despre* un om. Cu atît mai greu atunci cînd omul acela s-a raportat neîncetat — cu tot zgomotul şi toată furia unei vieţi deloc paşnice — la Adevăr. Tolstoi faţă cu Adevărul. În *Jurnalul* său — la 21 aprilie 1855 — el putea să noteze : „Eroul povestirilor mele, pe care îl iubesc din tot sufletul, cel pe care m-am străduit să-l zugrăvesc în toată splendoarea lui şi care a fost, este şi va fi totdeauna demn de admiraţie, este Adevărul !" Dar în acelaşi *Jurnal* nota : „Orice om minte de douăzeci de ori pe zi". Cît de vane, de deşarte sînt toate acele rechizitorii care s-au deschis, începînd cu cei din jurul său, împotriva ambivalenţelor, a contradicţiilor, a incoerenţelor şi flagrantelor trădări de sine ale omului de la Iasnaia Poliana ! Şi poate mai deşarte încercările de a-i da o unitate, o falsă identitate, simplificîndu-l, mutilîndu-l de o parte din el. Cei mai scrupuloşi dintre „tolstoieni", dintre acei habotnici mărginiţi, precum odiosul Certkov, se scandalizau văzînd cum idolul lor nu se conforma întru totul chipului cioplit pe care şi l-au făurit despre el. „Tolstoi merge cu bicicleta" scria Certkov, văzîndu-l pe patriarhul care se apropia de şaptezeci de ani pedalînd pe alei, pe vehiculul recent oferit graţios de „Societatea moscovită a amatorilor de velocipede". Şi apostolul bigot al crezului tolstoian adăuga îngrijorat : „Nu se află el oare, în felul acesta, în contrazicere cu idealul său creştin ?" Mentalitate îngustă de sectar stupid şi potrivnic oricărei vieţi, oricărui adevăr, chiar şi

al aceluia pe care crede că-l slujește. Bătrînul, care stîrnea prin evoluțiile sale velocipedice admirația și hazul copiilor, nota la rîndul său în *Jurnal*: „Nu știu de ce îmi place să fac acest lucru (să merg pe bicicletă). N. (Certkov) se supără și mă critică, dar eu continui și nu mi-e rușine. Dimpotrivă, simt că este din partea mea o fantezie naturală, că părerea altora asupra acestui subiect este fără importanță și că nu există păcat să te distrezi simplu de tot, ca un ștrengar."

Îți vine să exclami, citind aceste rînduri : — Bravo, bătrîne ! Așa-i ! Adevărul și dreptatea sînt de partea ta ! Numai o asemenea făptură care tîrăște, ca un Dionysos al septentrionului, cu sine și în sine, contradicțiile toate ale firii, numai un senzual cu apetitul castității, un iubitor de pămînt, cu porniri ascetice, moșierul cumpărător de moșii care e gata să se lepede de orice proprietate, artistul gata oricînd să hulească arta, numai o asemenea fabuloasă natură *adevărată* doar în măsura în care e și *jucată* (în felul în care vechii greci dădeau acelui *prosopon* — persoanei umane — dublul sens de persoană reală și de mască) putea să scrie acea sumă a gesturilor umane, marea Commedia tragică, *Război și pace*.

Meritul cel mai de seamă al masivei biografii în care romancierul și eseistul Henri Troyat îl urmărește pas cu pas, pe temeiul *Jurnalului*, al scrisorilor de tot felul, al mărturiilor, al unei bibliografii labirintice, pe Lev Tolstoi este acela de a ne înfățișa, fără prejudecăți, fără parti-pris-uri, întreg *Omul Tolstoi*, luminat egal, cu aceeași lumină întrucîtva neutră, în sublimitățile și în trivialitățile sale. Dealtfel, înaintea noastră, Tolstoi însuși a avut grijă să o facă, în *Jurnalul* său, ca și în atîtea scrieri confesive ale sale, în care, fără să se menajeze, și-a etalat, cu sfînta nerușinare a naturii, toate cotloanele umbroase ale ființei sale.

Ca și peisajul acela, *dat* din timpuri imemoriale al Iasnaiei Poliana, din care anumite imagini se vor strecura în marea operă a scriitorului (precum acea scenă a trezirii bunicului Nikolai Sergheevici Volkonski în acordurile unei simfonii de Haydn executată sub ferestrele sale, în parc, de șapte muzicanți șerbi, adunați în jurul

unui ulm centenar, scenă pe care o va folosi în *Război şi pace),* tot astfel nu este *dat* al firii sale excesive pe care artistul dintr-însul să nu-l pună la contribuţie. Dealtfel, totul pare să fie într-însul de la început. Este încă un tînăr fugos care-şi caută astîmpărarea sîngelui în peripeţiile vieţii militare din Caucaz ori la Sevastopol, cînd *Jurnalul* său înregistrează precepte, planuri şi reguli de viaţă, îndemnuri spre asceză, spre renunţare, ce anunţă predicaţia de mai tîrziu a dascălului moralizator. Nu este încă nici pe departe format, cînd pedagogul apare într-însul cu putere. E adevărat că regulile de viaţă pe care şi le impune sînt cînd acele ale unui monah, cînd cele ale unui arivist. Pe de altă parte, în zadar toate regulile prin care încearcă să-şi încorseteze firea, căci aceasta, intemperantă, nu se lasă supusă. Astfel, la 29 decembrie 1850 scrie, laconic, în *Jurnal:* „Trăiesc ca o adevărată brută... Seara, redactat precepte, apoi la ţigănci."

Arta lui Tolstoi s-a născut din toate acestea, din preceptele călcate în picioare de o natură prea bogată. Din nefericire, însă (dintr-un mai îngust punct de vedere artistic, pe care Tolstoi nu l-ar fi acceptat), nu putem decît să regretăm faptul că natura aceasta s-a mutilat pe sine prea adeseori, că artistul s-a vrut profet, profetul unei religii, al unei secte. Or, artistul adevărului a fost un fals profet. O pseudomistică, o vagă metafizică (problemele metafizice îl îmbătau ca opiul încă din tinereţe, spune foarte bine Troyat), şi mai ales aspiraţiile numeroase ale unui pedagog moralizator, toate acestea au devenit cu timpul, într-însul duşmanii artistului şi ai artei.

De la început, dealtfel, grijile artistului şi cele ale creştinului se ciocnesc, se împletesc, se luptă într-însul. Omul simţurilor vrea să-şi convertească senzaţiile în cuvinte: „Cum se poate scrie mai bine? Literele formează cuvinte şi cuvintele fraze, dar cum să transpui senzaţiile?" În creaţie senzualitatea sa îi era un auxiliar preţios. Dar simţurile nu stau sub osîndă? Nu ţin ele de imperiul Diavolului? Acelaşi Diavol care — chiar şi sub chipul unui călugăr predicînd convertirea, lepădarea de cele lumeşti, de deşertăciunile artei — îl va

fi determinat pe Gogol să renunțe la creație, să arunce pe foc continuarea *Sufletelor moarte,* îl ispitește pe Tolstoi. Numai Dostoievski a știut să-i reziste pînă la capăt și să n-o jertfească nihilismului antiartistic. Tolstoi, nu. El care se slujește de toate elementele naturii din el și din afara lui pentru a-și nutri arta, o denunță nu o dată ca un vrăjmaș al naturii, al oricărei legi naturale : „Literatura noastră, adică poezia, este un fenomen în afara legii, dacă nu chiar anormal, și de acea a-ți întemeia viața întreagă pe acest fenomen în afara legii ar fi nelegitim". Încă nu scrisese nici *Război și pace,* nici *Anna Karenina* cînd, într-o scrisoare către Fet, abjura de la condiția scriitorului : „Nu voi mai scrie romane. Cînd stai să te gîndești, e rușinos ! Oamenii plîng, mor, se căsătoresc, iar eu să mă așez și să scriu romane pentru a povesti «cum l-a iubit ea». E rușinos !" În schimb, nu pot să uit cuvîntul acela care a erupt dintr-un abis al ființei sale, într-o împrejurare pe care ne-o relatează tot în *Jurnalul* său. Scrisese prima parte din *Război și pace,* cînd, la o vînătoare de iepuri, pe cînd sărea cu calul său peste o rîpă, fu azvîrlit din șea. Își pierdu cunoștința, apoi, cînd își reveni din confuzie, primul gînd care îl izbi cu o forță luminos-fericitoare fu : „Sînt un scriitor !"

Da, iremediabil scriitor și artist, cu tot răul pe care l-a spus pe socoteala artei, a scrisului. Știu că din textele lui Tolstoi se pot scoate arme pentru multe cauze. Sectarul care vitupereaza împotriva artisticului, care neagă cu vehemență printre alții pe un Shakespeare, un Beethoven, un Dante, este unul și același cu autorul lui *Război și pace* care a scris larg-înțelegător : „Misiunea artistului nu trebuie să fie aceea de a rezolva în mod absolut o problemă, ci de a ne obliga să iubim viața, în nenumăratele și nesfîrșitele ei aspecte". Pe acest artist a încercat să-l juguleze într-însul profetul mînios. Dar omul era prea complex, prea întreg, prea mult era — conform formulei lui Gorki — un „om-umanitate", pentru ca vreo ipostază a sa să poată anihila cu totul alta sau altele. Idealul său era, într-adevăr, acela pe care l-a notat în timpul unui joc de societate : „A arde tot ce a adorat și a adora tot ce a ars".

Un mare incendiu. Viaţa acestui om care s-a lepădat de multe, fără să *sacrifice* nimic, nu este, desigur, aceea a unui creştin. În solul rus, rădăcinile sale sînt mai adînci decît cele ale convertirii slavilor la creştinism. Cu nimic nu seamănă mai mult viaţa lui decît cu un holocaust arhaic. A aruncat pe rug totul : nevastă, copii, omenire, artă. Imens egoism al artistului ? Nu numai atît. Meditează la Kissingen proiecte de desfiinţare a jocurilor de ruletă (el care a pierdut o avere la cărţi), şi discută cu Fröbel proiecte pedagogice, în timp ce fratele său Nikolai agonizează. Fugă de moarte ? Nu numai atît. Indiferenţă a naturii profunde faţă de avatarurile unei omeniri perisabile.

Doar atît că şi această natură era şi se ştia (cu cîtă cutremurare !) perisabilă. Dacă aş scrie odată un eseu despre Tolstoi în faţa Adevărului, l-aş proiecta întîi în faţa morţii. El care a trăit „noaptea din Arzanias", care, mult înaintea lui Heidegger, vedea existenţa lui Ivan Ilici ca un „sein zum Tode", care îi striga lui Bunin (sau, mai exact, Morţii) : „Nu există moarte !", a fost fascinat de chipul hidos, mincinos, fastuos şi vid al Morţii. În opera sa toată, a urmărit-o, căutînd să exorcizeze forţa ei malefică. Şi i-a opus (dar, oare, acesta e cuvîntul cel bun ?) imaginile cele mai reavăne ale prozei sale, senzaţiile cele mai directe ale existenţei pămîntene. Niciodată nu vor fi înţeles „tolstoienii", habotnici ai unui crez pe care Certkov şi ai săi l-au codificat şi dogmatizat, ce însemna pentru patriarhul de la Iasnaia Poliana — care-şi permitea să povestească cu şart istoria lui Hagi Murad, uitînd de preocupările lui religioase — o plimbare călare pe o dimineaţă cu soare. Astfel ne istoriseşte excelentul romancier şi biograf al lui Tolstoi, Henri Troyat, cum l-a văzut pe bătrînul ei tată fiica lui, Saşa (dealtfel neînduplecată „tolstoiană"), întorcîndu-se călare din prima sa plimbare după o lungă şi grea boală : „...se apropie de ea, cu faţa arsă de soare, barba şi părul alb, zbîrlite, ochii sclipind de bucurie, gulerul cămăşii deschis peste claviculele proeminente şi-i arătă nişte ciuperci pe care le pusese în pălăria sa :

— Vîră-ţi nasul în ele, îi spuse. Ce frumos miros !"

2. „Jurnalul pentru Stella"

La 28 ianuarie 1728 Jonathan Swift, decanul catedralei St. Patrick din Dublin, e anunţat printr-o slugă că a încetat din viaţă doamna Esther Johnson. Încă în aceeaşi seară, poate pentru a se linişti (pentru că nimic nu-l apără pe un scriitor de agresiunile acestei vieţi ca scrisul), începe să compună panegiricul femeii pe care — în măsura în care putem cunoaşte arcanele unui suflet tenebros — o iubise mai presus de orice altă făptură. Aşadar, între unsprezece şi doisprezece, Swift descrie „caracterul Stellei", al aceleia pe care o numea : „cea mai sinceră, virtuoasă şi preţuită prietenă cu care cerul m-a binecuvîntat, şi cu care ar fi putut vreodată binecuvînta zilele unui muritor pe acest pămînt". O cunoştea de la şase ani, se îngrijise de educaţia ei, îi pusese anumite cărţi, bine alese, în mînă, îi mobilase spiritul, o deprinsese cu unele principii şi virtuţi morale şi, probabil, căci nu e nimic sigur, o luase de nevastă. Expresia aceasta din urmă nu este cea mai adecvată : dacă sacramental ei au fost uniţi, marital se pare că n-au trăit nicicînd împreună. Taina însăşi a căsătoriei s-a consumat în taină. Swift nu spune nimic despre aceasta în acel panegiric al Stellei, în care nu uită să noteze că, deşi fusese una din „cele mai frumoase, mai mîndre şi mai atrăgătoare femei din Londra", era, totuşi, „cumva (dar foarte puţin) poate prea plinuţă".

A doua zi, în 29 ianuarie, pe Jonathan Swift îl doare prea rău capul ca să mai poată scrie ceva în jurnalul său. În schimb, în 30 ianuarie, marţi : „E noaptea înmormîntării, la care nu voi putea fi de faţă din pricina greţurilor. S-a făcut nouă ; m-am mutat în cealaltă odaie ca să nu văd luminile la biserică, peste drum de fereastra dormitorului meu." Nici omul Bisericii, nici prietenul, nici soţul, nu izbutea să-şi depăşească slăbiciunea. Cu spatele spre luminile de îngropăciune îşi amintea, şi aşternea pe hîrtia docilă : „Glasul ei suna încîntător urechii..." Dar şi : „...rămase — pînă la sfîrşitul zilelor ei— minunat de chivernisită, deosebit de darnică cu toate acestea... A ţinut socoteala tuturor cheltuielilor casei, din clipa sosirii în Irlanda şi pînă la cîteva luni

înainte de moarte ; adesea, răsfoind filele catastifelor pe ani, se plîngea că cele trebuincioase traiului se scumpiseră, cu timpul, de două ori, pe cînd uzufructul scăzuse la jumătate ; o sporire a venitului ei ar fi fost prin urmare de neapărată trebuinţă". Nici o lamentaţie, nici o urmă de patos în acest „Caracter al Stellei". Doar observaţii ale unui moralist, apologet al unei fiinţe privilegiate prin virtuţi. Ceea ce nu înseamnă că decanul de la St. Patrick era un om fără inimă. Dar discreţia este la aceşti oameni, dinaintea marii dezbrăcări romantice, o obligaţie de stil esenţială. Discreţie ce nu interzice dezvăluirea unor lucruri pe care generaţiile de mai tîrziu le vor ierta cu o ipocrită ruşine. În jurnalul unui om din zilele noastre mărturisirea intimităţilor erotice n-ar fi poate evitată cu grijă, însă n-ar apărea în nici un caz mărunta socoteală, considerată meschină, a cheltuielilor zilnice şi a „chiverniselii".

Căci iată ce face farmecul însemnărilor din *Jurnalul pentru Stella* (titlu postum din 1784, al scrisorilor care nu fuseseră destinate publicităţii, şi în care nu găsim numele „Stella" al destinatarei, pe care Swift i-l va acorda Estherei Johnson mai tîrziu) : deschiderea sau sinceritatea unui om condamnat dealtfel la închiderea în sine ; simplitatea directă a discursului unui om dispus, printr-un întreg complex de împrejurări interioare şi exterioare, spre exprimarea mediată.

Ciudată caz literar, acela al raporturilor dintre Swift şi Stella. O îndeajuns de lungă obişnuinţă, o bună cunoaştere reciprocă stă la baza ei. Swift nu are nevoie să joace în faţa tinerei sale prietene un rol sublim. Dimpotrivă. Are nevoie de ea de la distanţă, cum avusese nevoie de aproape, ca de o persoană feminină în preajma căreia să se relaxeze, să se lepede de „cel'lalt eu". N-aş spune că devine el însuşi doar în prezenţa — reală ori epistolară — a Stellei. Dar este într-însul un eu a cărui ecloziune nu era posibilă decît prin această femeie. De aceea îşi propune de cum soseşte la Londra : „De aici încolo voi scrie zilnic cîte ceva lui MD, ţinînd un fel de jurnal ; iar cînd voi fi gata cu scrisoarea am s-o trimit, fie că MD îmi va fi scris, fie că nu ; şi uite-aşa, cred că totul va fi foarte bine : voi sta neîncetat de

vorbă cu MD, și MD așijderea cu Presto". Presto era el însuși, „iutele", Swift. Zilnic are nevoie de ora lui de confesiune, la care nici o osteneală nu-l poate face să renunțe, de ora convorbirii cu MD, cînd poate spune orice despre sine, despre alții, despre lume, despre evenimentele zilei.

Dar toate acestea numai pentru MD. Căci numai pentru draga sa se deschide o breșă în zidurile care-l împrejmuie pe Swift. Numai ea are voie să vadă totul, să participe la toate. Ca într-un ritual pentru inițiați ori ca în acele tainice limbaje secrete ale copilăriei, descoperim în această corespondență a lui Swift o multitudine a semnelor care unesc tendința spre îndeletnicirea secretoasă, cu voluptarea ridicării foarte parțiale și numai pentru o unică persoană a tuturor vălurilor. Pînă și scrisul său, imposibil, greu de descifrat, este un fel de a se revela, ascunzîndu-se. Nimic nu-i face mai mare plăcere decît să descopere totul, învăluindu-le pe toate. Ambiguitate esențială a demersurilor sale scriitoricești (și, poate, umane). Iată ce spune cu privire la caligrafia sa : „...atunci cînd scriu citeț, nu știu cum, mi se pare că nu mai sîntem între noi, și că toată lumea ne vede". Este o manifestă dorință de clandestinitate în asemenea declarații ale lui Swift. De aici acel „little language", „grăiuțul" alcătuit din tot felul de abrevieri, de stîlciri infantile ale cuvintelor, de alintări lingvistice, prin care onorabilul Swift stabilește cu prietena lui un adevărat cod, un jargon al cuplului. Desigur, orice trăire intensă (mistică, erotică etc.) se vrea comunicată, dar numai printr-o comunicare inițiatică. De aici nevoia unui limbaj particular, a unor vocabule inteligibile numai pentru inițiați, a unui discurs ezoteric. Nu numai pentru a feri spusele sale de privirile indiscrete ale unor neaveniți, pentru a o scuti pe Esthera de bîrfe (care și așa plouau în jurul ei), folosește Swift acest „little language", ci pentru că în sine lucrurile intime cer un grai intim. Limbajul secret secretează secretul delectabil.

În *Jurnalul pentru Stella* acest limbaj nu reprezintă doar intimitatea erotică sau cvasierotică. Iată un exemplu : La 30 noiembrie 1710, Swift scrie despre Richard Freeman, lordul-cancelar al Irlandei : „Cancelarul vos-

tru ? Păi, domnița mea, pot să-ți aduc la cunoștință că e mort de două săptămîni. Pe cinstea mea, nu văd de ce aș folosi grăiuțul nostru vorbind despre o scîrnavă de mortăciune — cum poți vedea, dealtfel, și din ștersătură !“ Deci, la început, pentru expresia „două săptămîni“, Swift folosise un termen din „grăiuțul“ lor, dar s-a răzgîndit pentru a pune formula curentă. Cele spurcate n-au de ce să primească investitura unui limbaj special. Lordul-cancelar și alții de o seamă cu el pot fi înjurați în graiul de toate zilele (nici o reticență în această privință : „Să le sape ciuma sufletele !“). „Grăiuțul“ lui Presto către Stella este dedicat celor ce privesc îndeaproape pe „scumpa, frumoasa mea nerușinată hoțomancă de MD“. Dar, încă o dată, aceasta nu înseamnă doar un simplu grai de alintare amoroasă, ci o închidere a tuturor celor ce aparțin unei lumi salvate într-o arcă lingvistică, hermetic-închisă.

Nimic mai melancolic-savuros, într-adevăr (și scrisorile emană această voluptate) decît să-i scrii, în singurătatea serilor sau a dimineților friguroase, în căldura preaintimă a patului, unei ființe dragi, să-ți amintești, în calmul unei ore suspendate deasupra forfotei cetății, blîndele adieri ale unui paradis îndepărtat : „Oh, de-am fi acum împreună la Laracor, vremea-i atît de frumoasă ! Sălciile au început să dea mîțișori, totul înmugurește. Visam aievea astea toate : se făcea azi-noapte că mîncam cireșe pîrguite. Acum o să înceapă pescuitul știucilor, foarte curînd se vor pescui și păstrăvi (mînca-i-ar ciuma pe miniștri !), dacă nu cumva apele au crescut și s-au revărsat peste îngrăditura mea de scaieți și peste cărăruia de lîngă rîu, dacă s-a întîmplat una ca asta, atunci, aleluia știuci ! Îmi place să cred că nu.“ Deseori ar vrea să-și ia tălpășița de la Londra, dacă ar putea să o facă în chip cuviincios. Are o mulțime de prieteni, dar și o groază de dușmani. E prea mîndru ca să poată cîștiga ceva din toate conciliabulele, consiliile, demersurile, intrigile politice în care e amestecat. Și care, îl pasionează. Căci, cum bine spunea Virginia Woolf, în micul eseu pe care-l dedică *Jurnalului pentru Stella*, Swift „prefera, de cele mai multe ori, praful și agitația Londrei, tuturor apelor cu păstrăvi și tuturor cireșilor din lume“.

Unde nu are dreptate subtila eseistă este în identificarea graiului de răsfăţ swiftian cu o lepădare a ceremoniei, a convenţiilor, a disimulării. Swift se debarasează de convenţiile societăţii doar pentru propriile sale convenţii. El e sincer cu Stella, dar numai cu preţul disimulării faţă de alţii. „Grăiuţul" înseamnă în egală măsură deschidere şi disimulare. „Habar n-ai cum, la fiecare cuvinţel aşternut aici pe hîrtie, îmi subţiez buzele, să nu priceapă lumea, şi îţi zic pe limbuşoara noastră şi numai a noastră *MD*".

Dar *MD* este, cum ştim, egal nu numai cu *My Dear* ori *Ma Dame,* ci şi *My Dears* ori *Mes Dames.* Căci alături de Esther Johnson, mai era prietena şi duena ei Rebecca Dingley, fumătoarea de tabac brazilian, purtătoare de ochelari şi amatoare de căţei. Amîndouă erau „domniţe hoţomance". Destul de grea situaţie pentru Stella care nu era niciodată între patru ochi cu Swift. Nu e de mirare că — aşa cum spune Virginia Woolf — „roasă de atîta tensiune şi atîta disimulare, cu doamna Dingley şi cu căţeii de casă, cu permanentele ei temeri şi frustraţii" muri fără să ajungă la bătrîneţe. Dar nu fără să fi cunoscut îndeaproape (atît de aproape cît se lăsa el cunoscut) pe Jonathan Swift.

Într-o scrisoare, la 21 februarie 1712, acesta se întreba : „E limba noastră *vorbire* sau *limbaj* ?".

3. Mauriac şi adolescenţa

Virtutea cardinală a lui Mauriac : fidelitatea. Într-o lungă viaţă, lipsită de aventuri, nu şi de seisme, el a rămas credincios unor locuri, unor fiinţe, unor cărţi şi, mai presus de toate, unei eclesii, ca unei vii întrupări a crezului său. Dar fidelitatea unui om al secolului XX (şi François Mauriac, în ciuda unor deprinderi aparent vetuste, este un fiu al acestui veac) nu este un habitus calm, univoc, ci cuprinde toate ambivalenţele tulburi, întreg echivocul pasiunilor. Sentimente şi resentimente, conjugate, dau fiinţei sale morale şi — prin vasele comunicante ale creaţiei — operei sale, atmosfera vuindă a cîmpului de luptă, mai curînd decît silenţiul recules

al unei biserici. Dealtfel, pe catolicul Mauriac ți-l închipui mai degrabă sub pinii întunecați din Malagar decît sub ogivele unei capele: „Provincia pe care o părăsim la douăzeci de ani nu ne mai părăsește. Bordeaux mi-e drag ca mine-însumi, îl urăsc ca pe mine însumi." Într-adevăr, nu este loc odios-iubit ca acela al copilăriei, al exaltărilor și depresiunilor adolescenței. Te întorci în acele locuri ca la acelea unde s-a săvîrșit o crimă, unde ți-au fost jertfite sau ți-ai jertfit nevinovățiile. Landa bordeleză, ca și Transilvania, ca și orice provincie, poate, este o cetate închisă, din care adolescentul febril scrutează lumea, din care evadează atras de Cosmopolis, dar pe care n-o uită și, întrucîtva, n-o părăsește niciodată.

Mauriac era conștient că trăsăturile fizionomiei sale morale (și, implicit, caracterul creației sale) se datoresc, mai presus de orice, matricei familiale, adolescenței sale. Extrem de lucid, fără să se mintă pe sine (cum de atîtea ori făcuse bietul Jean-Jacques), el descrie — în *Mémoires intérieurs* și *Nouveaux mémoires intérieurs* — cu pietate, chiar dacă uneori în trăsături incisive, mediul familial în care a crescut și care l-a marcat pentru toată viața. Îndosebi importante sînt mărturiile sale privind relațiile cu mama lui pe care a adorat-o, și despre care știm că — de o fervoare religioasă exclusivistă — a avut o deosebită influență asupra lui. În atmosfera *fin de siècle* provincială, autoritatea maternă e excesivă. Un adevărat matriarhat se instituie în casa burgheză din landele bordeleze. Mauriac revelează unele aspecte necunoscute ale biografiei sale: anii obscuri ai unei copilării „prezervate", vacanțele la Malagar, descoperirea universului spiritual, începuturile literare, rezistența plină de o burgheză prudență a mamei față de demonul artistic care punea stăpînire pe fiul ei etc. Împrejurări și evenimente pe care — sub diverse chipuri, distorsionate prin imaginația creatoare — de atîtea ori le-am întîlnit în romanele sale, de la *Génitrix* și *Misterul Frontenac* pînă la *Un adolescent de altădată* și la paginile romanului neterminat *Maltaverne*. Dialogurile real-imaginare cu mama imperios-autoritară, evocarea umbrelor familiare, a peisajelor natale, alternînd cu fragmente ale unui

jurnal de lectură, fac din *Memorilie interioare* un fel de roman-cheie, un roman al existenței lui Mauriac.

În această existență, adolescența a fost vîrsta hotărîtoare. Ea inspiră primul și ultimul din romanele scriitorului, *L'Enfant chargé de chaînes* ca și *Un Adolescent d'autrefois*. Cîte similitudini între solitudinea, melancolia, sensibilitatea, revoltele curînd curmate, dezabuzările timpurii ale lui Jean-Paul Johanet din primul roman, și cele ale lui Alain Gajac din ultimul! Între ele, de cîte ori — în romanele lui Mauriac — nu se furișează făpturile subțiratice, neliniștite, ale însinguraților săi adolescenți!

Din prefața lui Valeriu Râpeanu la versiunea românească a *Unui adolescent de altădată* aflăm cîteva interesante date cu privire la geneza romanului și, îndeosebi, la înrîurirea pe care evenimentele pariziene din mai 1968 au putut-o avea asupra romancierului și a operei sale. Că evocînd criza „unui adolescent de altădată" Mauriac se gîndea la turbulențele generației contestatare, este incontestabil. Desigur, este o oarecare distanță între rebeliunea tînărului influențat de ideile „moderniste" (în sensul enciclicei „Rerum Novarum"), la începutul acestui secol, și revolta tinerilor, șase sau șapte decenii mai tîrziu. Dar, deși termenii sînt diferiți, nu este, oare, o contestare similară a autorităților constituite? „Ei știu ce vor face, își au de pe acum locul lor. Dar eu? Nici nu știu ce sînt. Știu bine că tot ce predică domnul Decan, tot ce crede mama nu se potrivește cu realitatea. Știu că n-au nici un simț al dreptății." Cine este cel care vorbește? Alain al lui Mauriac, sau cutare erou juvenil al unor romane recente, participînd la demonstrațiile contestatare?

Ceea ce mă tulbură citind romanul lui Mauriac este, în pofida epocii revolute în care sînt proiectate evenimentele, pregnanta prezență — ca să nu spun actualitate — a faptelor de conștiință evocate. S-ar putea să fie la mijloc și un parti-pris cu totul subiectiv. Într-un fel nu poate să-mi fie decît apropiat cazul de conștiință al unui erou împreună cu care sînt gata să declar: „Tot ce privește Port-Royal-ul mă privește". Cea ce nu înseamnă o adeziune la condamnarea janse-

nistă a naturii. Alain, deși deformat printr-o educație rigoristă, nu este nici el dintre cei care urăsc cele ale firii (chiar dacă pe el, fiul unei mame abuziv-autoritare, trupul îl înspăimîntă și îi produce o oarecare oroare). „Aș renunța bucuros la bunurile acestei lumi, dar nu la lumea însăși, nu la bucuria păgînă pe care o trăiam în ziua aceea, sub stejarii din Jouanhaut, în timp ce fratele meu era purtat în galop spre noaptea cea fără de sfîrșit." O similară *bucurie păgînă* de a fi apare în scurta narațiune neterminată *Maltaverne*, bucurie pe care conștiința mortificatoare a condamnă, dar care explodează dincolo de toate opreliștile. Mărturisirea eroului din această povestire (concentrată în jurul experienței decisive a morții mamei, a aceleia Magna Mater din ficțiunile mauriaciene) este cutremurătoare. „Da, durerea la moartea mamei iubite era neputincioasă în fața asaltului unei bucurii surde, bucuria de a face tabula rasa, de-a lua totul de la capăt pornind de la zero... Eram fericit, monstruos de fericit. Nu exagerez. Pe cînd în jurul meu toți pășeau cu grijă să nu-mi tulbure suferința, eu sufeream de rușinea pe care mi-o pricinuia atîta fericire." În această fericire intra eliberarea de sub jug, evadarea (fie și aparentă) din cercul posesiunii (materne, dar și a posesiunii burgheze căreia mama îi era robită) etc.

Da, adolescentul lui Mauriac este de altădată, dar și de azi, și de totdeauna. Îl aud parcă pe Sartre vituperînd împotriva lui Mauriac romancier și îmi amintesc figura tînărului discipol al profesorului Mathieu din *Les Chemins de la Liberté* (desenat după chipul și asemănarea lui Boris Vian). Cît de palidă, de evanescentă e figura de adolescent a romancierului-filosof! Romanele lui Mauriac (cîteva din ele) sînt destinate să trăiască într-o vreme îndepărtată în care epica sartriană va fi fost de mult uitată. Căci nu este suficient să știi să definești conștiința și libertatea pentru a le ști încorpora într-o plasmă epică. După cum a îngenunchia în fața lui Cohn-Bendit și a exalta mișcarea contestatară nu înseamnă a înțelege resorturile profunde ale aspirațiilor tineretului. Ceea ce tineretul, dealtfel, i-a și arătat lui Sartre. Mult mai profund înțelegătoare mi s-a părut reacțiunea neliniștitului

Mauriac proiectînd în ultimele sale proze (ca și în articolele sale) examenul de conștiință al unui adolescent de altădată, al unui bătrîn de astăzi (din ultimii săi ani de viață). „Mă gîndeam că viața mea de adolescent se scurge într-o lume de monștri, sau mai degrabă printre caricaturi de monștri, dintre care unii mă iubesc, iar alții se tem de mine". Poate suprema artă a lui Mauriac a fost aceea de a surprinde acea lume de monștri, de a o demitiza, și, în același timp, de a o reduce la dimensiunile ei umane. Ceea ce nu se poate doar cu ajutorul scalpelului nemilos, ci și al iubirii atotînțelegătoare.

*

Cît de desuete mi se par, în falsa lor modernitate, acuzațiile pe care Sartre le aducea lui Mauriac în celebrul său articol (republicat în *Situations I*) ! Spun desuete tocmai pentru că filosoful se revendica de la o teorie mai nouă asupra universului romanesc.

Mauriac este, fără îndoială, un destul de slab teoretician. Inteligență speculativă mediocră, cultură filosofică aproape nulă. Dar dacă există un instinct al epicului, naratorul sumbrelor drame petrecute în casele dintre pinii întunecați și de pe landele bordeleze poseda acest instinct și încă foarte puternic. Este tocmai ceeace nu are romancierul Sartre, căruia altfel nu-i lipsesc nici inteligența speculativă, nici cultura filosofică. De aceea, *Thérèse Desqueyroux, La Pharisienne, Le Noeud de Vipères* se vor mai citi cînd *Les Chemins de la Liberté* vor fi demult relegate în limbul cenușiu al cărților dezafectate.

Dar ce îi imputa Jean-Paul Sartre lui François Mauriac ? Înainte de toate, că nu acordă eroilor săi (în speță Thérèsei Desqueyroux din *Sfîrșitul nopții)* libertatea. „Nu poți să-i dai libertății doar o parte. Aceea a Thérèsei întrucît i s-a măsurat cu pipeta, ea, seamănă tot atît de puțin cu adevărata libertate pe cît se aseamănă conștiința ei cu adevărata conștiință". Înțelegem atît obiecțiunea lui Sartre, cît și teza în numele căreia o pronunță. Romancierul, după el, trebuie să acorde personajelor sale o cît mai deplină libertate. El nu trebuie să

joace nici rolul atotştiutorului, nici acela al providenţei atotputernice. Cu alte cuvinte, el nu trebuie să-şi aroge virtutea romancierului balzacian, identic cu un Dumnezeu atoatevăzător, dispunător asupra destinelor. „Alegerea liberă pe care omul o face de sine însuşi se identifică în mod absolut cu ceea ce se numeşte destinul". Această frază a lui Sartre din eseul despre Baudelaire reprezintă o teză a antropologiei sale. Pentru el, omul nu este altceva decît libertatea sa. Această libertate, în schimb, nu e decît puterea de a nega, sau a „neantiza", ca să folosim un termen al gînditorului.

Sartre este victima unei iluzii atunci cînd pledează pentru libertatea eroului romanesc. O iluzie pe care o vor împărtăşi cu el (deşi îi sînt potrivnici) unii din promotorii „noului roman". Fie că pretinde ori nu că ar fi investit cu darurile atotştiinţei şi atotputinţei, în raport cu creaturile sale, romancierul nu poate renunţa (decît demisionînd, renunţînd la scris) la poziţia sa privilegiată în faţa făpturilor fictive pe care le proiectează. El este vrînd-nevrînd cel care *scrie* şi nu *este scris*, cel care îşi proiectează personajele chiar şi atunci cînd acestea i se impun cu forţa intimelor sale obsesii. Sartre, nu mai puţin decît Mauriac, îşi manevrează creaturile fictive, iar libertatea pe care le-o concede este simulată. „Căile libertăţii" lui Mathieu-profesorul, mic burghez obsedat de o libertate care nu este altceva decît nevoinţa de a se angaja (şi, poate, neputinţa), nu sînt nicidecum mai sigure decît cele ale nefericitei Thérèse, apărată de o tenebroasă putere.

Şi-apoi, nu este mai sincer Mauriac decît romancierul existenţialist atunci cînd mărturiseşte, în legătură cu Thérèse, în acelaşi timp parti-pris-ul de ordin spiritul pe care-l are cu privire la destinele acestui personaj al său, dar şi rezistenţele pe care personajul i le opune ? „De zece ani, de cînd, obosită de a trăi în mine, cerea să moară, doream ca moartea să-i fie creştinească ; de aceea intitulasem cartea, pe care n-o scrisesem încă, *Sfîrşitul nopţii*, fără să ştiu cum se va sfîrşi această noapte ; opera terminată risipeşte, în parte, speranţa inclusă în titlu". Pentru Mauriac, credinciosul, fidelul confesiunii sale, romanul nu este pretextul expunerii unor

comandamente ale acelei confesiuni, nu este un prilej de a predica o morală, nici măcar ocazia de a expune o edificatoare ascensiune spirituală. El este prea artist, prea mult povestitorul unor ficţiuni avînd o existenţă şi o valabilitate autonomă (independentă de criteriile credinţei autorului) pentru ca să cedeze în faţa presiunilor propriei sale credinţe. El cunoaşte mult mai bine „puterea cu care sînt înzestrate fiinţele cele mai împovărate de fatalitate, puterea aceea de a spune *nu* legii care le striveşte". Ce este aceasta dacă nu libertatea? Fireşte, nu acea libertate pe care „pura conştiinţă" — atît de abstract-ireală a filosofului Mathieu, „conştiinţă fără obiect, nimic mai mult decît un pic de aer cald" i-o dictează acestuia.

Dar destul despre diferendul Mauriac — Sartre, în care cel dintîi a avut naivitatea de a se apăra în faţa mai tînărului său critic recunoscînd o parte din „vină": „Este adevărat că fie şi numai prin titlul unei alte cărţi, *Făţarnica,* îmi judec şi îmi condamn eroina: ceea ce, conform tehnicii preconizate astăzi, este o crimă. Dar Molière îl condamnă pe avar, Racine îl judecă pe Narcise, Shakespeare pe Iago şi Balzac pe verişoara Bette. Sîntem liberi să judecăm sau nu propriile noastre creaturi, după cum cer sau nu a fi judecate, după cum am hotărît să desenăm un caracter sau să exprimăm un destin." Textul acesta ar merita un comentariu mai strîns. De fapt, condamnarea pe care ar pronunţa-o Shakespeare asupra lui Iago, sau Mauriac asupra făţarnicei Brigitte Pian, este un fapt care afectează doar într-o foarte mică măsură *identitatea* acestor făpturi fictive. În nici un caz ea nu le închide într-o stare absolut nonliberă, obiectală. Căci nu poţi condamna un obiect, un lucru, sau o făptură inertă.

Dacă tribulaţiile eroilor lui Sartre te lasă îndeajuns de rece, dacă manipulările lor erotice sau contractele lor cu obiectele, cu propriul lor trup, cu al altora, cu lumea — de la cea a umorilor pînă la cea a spiritului — îţi procură cel mult o uşoară greaţă, în schimb nu te poţi opri să nu judeci, să nu condamni ori să nu absolvi personajele lui Mauriac, de parcă ai participa la misterul existenţei lor moral-spirituale. Căci romancierul

acesta excelează în reprezentarea unui univers moral. Nu al unei „problematici“ etice — ceea ce ne-ar lăsa suficient de rece. Ca şi unii contemplativi mai vechi, el izbuteşte să proiecteze — în lucruri, în locuri, în atmosfere, în gesturi, în cuvinte, în fiziologii mai mult chiar decît în psihologii — prezenţe diverse, *sensibile,* ale celor mai ambigue dintre trăirile morale. Fireşte, „problema“ cea mare este aceea a mîntuirii sau a damnării. Dar Mauriac, este prea artist pentru ca să-şi aroge privilegiile Providenţei. El îşi conduce personajele pînă pe pragul misterului, dar le lasă libere. Şi, încă o dată, aceasta e o libertate mult mai esenţială decît aceea „de a face pe bestia ori pe maşina“ pe care o preconizează Jean-Paul Sartre.

Spuneam că Mauriac este prea puţin ceea ce se cheamă un „intelectual“. Drumul său nu este niciodată acela care duce dinspre idei spre fapte. Semnificativ este un scurt roman, mai curînd o amplă nuvelă : *Sărutul dat leprosului.* S-ar părea că istoria bogatului şi hidosului Jean Péloueyre este marcată de o lectură a acestuia din nişte *„Pagini alese“* de Nietzsche. Dar textul care-l va urmări pe „bietul Jean Péloueyre“ nu este decît catalizatorul unei sensibilităţi rănite. El nu va declanşa, nici nu va justifica vreo acţiune. Ideile străbat rar pîcla deasă a acestor destine. Altceva le determină. Instinctele ? Prea puţin. Condiţionările social-economice ? Într-o bună măsură. Dar mai ales altceva, mai obscur, abia bănuit uneori, deşi mereu prezent. Există o economie spirituală, deloc eterică, asemănătoare mai curînd cu un vast mediu organic — cu apele viorii, cu flora sau cu fauna — în care atracţii şi repulsii misterioase, goluri frecvente şi rare preaplinuri, se stabilesc, intră în relaţii, stîrnesc adevărate vîrtejuri, volburi în care se schimbă la faţă sau dispar existenţe. Aluzii parabolice (o ! foarte puţin asemănătoare cu trimiterile predicatorilor la pildele testamentare) creează o plasă de semne, o ţesătură în profunzime, deasă, bogată. Nu e bogăţia analiştilor subtili ai „psihologicului“, nici aceea a moraliştilor nu mai puţin psihologi empirişti, ci aceea a oamenilor cu vastă experienţă în cele ale direcţiunii spirituale.

Așadar, Jean Péloueyre, un dizgrațiat, un ins pipernicit și urît (urîțenia joacă în viața lui rolul unui semn al dizgrației), conștient pînă la exagerare de oroarea pe care o stîrnește, e însurat cu frumoasa Noémi d'Artiailh. Aceasta trebuie să accepte: „tînărul Péloueyre nu se refuză". Un început atroce de viață conjugală, prin oroarea pe care o ascunde. Nu, acel Nietzsche din care a citit cîteva pagini, nu-l ajută. S-a crezut o clipă dintre cei tari, cei în care sentimentul puterii se exaltă. „Mai tîrziu, gîndindu-se la această clipă cînd i s-a înnodat destinul, el a recunoscut față de sine că ceea ce l-a decis au fost zece pagini din Nietzsche greșit înțelese." Este el sclavul, omul umil sau stăpînul descris de gînditorul german? Dilemă eronată, vană. După cum eronată, sinistră eroare poate să pară cumplita conștiință a hidoșeniei. Oricum, aceasta există și otrăvește o căsnicie care — asemenea altor vieți conjugale din landele lui Mauriac — nu este decît o oroare în doi. Urmează plecarea lui Péloueyre la Paris, izgonit de dezgustul soției care „își privea soțul drept în față cum o muribundă care crede în nemurire își privește moartea". Apoi întoarcerea sa, muribund, și moartea sa. Pe patul de moarte, soția Noémi, îl contemplă cu ardoare, zicîndu-și: „Era frumos".

Istorie a unei drame conjugale, pe un plan superficial, a unei obsesii comunicate, pe un plan mai profund, a unei existențe înăbușite, negăsind decît arareori fulgurații ale unei posibile înălțări din abjecțiune. Dar, mai adevărat, istorie a unui alt destin decît acela al cărui spectacol ni se oferă, negativ care nu ni se revelează decît pe-alocurea și nedesăvîrșit. Căci aceste jocuri sordide, sub obrocul unei fatalități de sînge, bani, rășinuri și otrăvuri, într-un deșert al dragostei, care erau jocurile preferate ale lui François Mauriac, sînt, ca și relatările unor mistici cu privire la ținuturile secetoase pe care sînt siliți să le străbată înainte de a ajunge la extază, doar negativele unei *alte* istorii, nevăzute. Evident, negativul acesta este tot ce avem în mînă. Și Mauriac ni-l oferă cu toată cruzimea unui romancier care nu-și menajează nici creaturile, nici lectorii.

4. Dialogul Gide — Martin du Gard

„N-a deschis ochii, dar îi țineam mîna înghețată în mîna mea și am simțit *foarte distinct* o strîngere a degetelor care dovedea că auzise și înțelesese". Era ultimul semn pe care îl primea Roger Martin du Gard de la prietenul său André Gide care închisese ochii pentru a nu-i mai deschide niciodată.

Se cunoșteau de o viață. Își scriau de aproape patruzeci de ani. La 7 noiembrie 1913, mai tînărul Roger Martin du Gard îi scria lui André Gide : „Mă aflu pentru cîteva zile în trecere prin Paris. Ar fi oare cuviincios din parte-mi dacă aș profita de ocazie înfățișîndu-mă dumneavoastră ?" Gide citise cu interes cartea lui Du Gard, *Jean Barois,* îi scrisese lui Jean Schlumberger despre asta, se interesase de autorul ei care-i era necunoscut și, mai ales, mărturisise că nu-i poate aduce „nici o critică". Aproba lucrarea „fără rezervă". Apoi cei doi s-au cunoscut în librăria lui Gaston Gallimard la una din recepțiile casei. Du Gard va relua în două-trei pagini (dintre cele mai bine scrise de el) felul în care s-a desfășurat acea primă întîlnire în prăvălia din rue Madame. Vor rămîne pentru totdeauna prieteni.

Sînt corespondențele în care unul dintre parteneri are o valoare (literară !) incomparabil mai înaltă decît a celuilalt, sau a celorlalți. Astfel, doamna de Sévigné scriindu-i fiicei sale, doamna de Grignan, ca și tuturor corespondenților ei. Ne-am obișnuit să o ascultăm pe ea, și partea ei dintr-un dialog epistolar sună pentru noi ca un monolog continuu. Dar sînt cîteva cupluri de corespondenți (puține !) în literatura universală, ale căror scrisori, ca într-un duel dus de ambii luptători cu puteri egale, reprezintă un adevărat dialog. Astfel, relația epistolară între Schiller și Goethe, spirite profunde, diverse, dar de o egală valoare. Între Gide și Du Gard distanța, există desigur, nu se simte, atunci cînd citești corespondența lor. Totul, sau aproape totul, ar fi putut să-i separe. Or, tocmai ceea ce i-ar fi putut dezuni îi unește în prietenia lor. François Mauriac o spune prea bine, folosind chiar o imagine perfect adecvată : „Însăși deosebirea dintre ei îi lega ; întocmai ca volbura și ca

iedera, Gide înfăşura spiritul valid şi drept al lui Martin du Gard..." Ca orice imagine „adevărată" şi aceasta e grăitoare în mai multe sensuri.

Citind scrisorile pe care cei doi le-au schimbat între ei ani de-a rîndul, adeseori eşti înclinat să găseşti mai multă substanţă în trunchiul solid al aceluia care a scris *Les Thibault*, decît în vîscul aparent fragil, dar abundent şi mereu verde al spiritului gidian. Substanţa aceasta, bunul simţ evident al unui om care a ştiut să construiască un vast op, virtuţile sale toate sînt însă, în această corespondenţă, parazitate oarecum, absorbite de persoana aceluia care a ştiut, ca nimeni în acest secol, să facă din sine o operă vie de artă. Căci, să nu ne înşelăm. Deşi citim corespondenţa aceasta cu egal interes pentru spusele celor doi epistolari, doar unul dintre ei ne interesează cu adevărat. Doar Gide. Chiar şi scrisorile lui Roger Martin du Gard le citim pentru Gide, de parcă, inconştient, i le-am atribui acestuia. E o nedreptate aceasta, desigur, faţă de cugetul drept al celui dintîi, dar, oare, e singura nedreptate pe care o comite — cu sau fără voie — Gide, singura în care e implicat, în raporturile cu amicii săi.

Deşi, cu excepţia deferenţei politicoase a lui Du Gard din primele scrisori, toată relaţia epistolară între cei doi se desfăşoară sub semnul comunicării între spirite egale. Ba chiar, departe de a urma un mentor mai vîrstnic, bucurîndu-se de un incomparabil prestigiu, Du Gard îşi admonestează nu o dată prietenul. De pildă, Gide a împlinit optzeci de ani. Sîntem în noiembrie 1949. Iar Roger îi scrie consternat, în legătură cu publicarea de către Gide a unor scrisori din corespondenţa sa cu Claudel, în ziarul *Figaro*: „Mărturisesc că mi-a făcut tare rău să văd etalîndu-se o corespondenţă de natura asta în coloanele unui ziar, unde, fatalmente, importanţa discuţiei şi calitatea scrisorilor dumitale dispare în faţa impresiei că intenţionat ai urmărit scandalul... Grea le mai faci misiunea prietenilor!" Du Gard vorbeşte aspru despre această „teribil de inutilă gafă!" Îl acuză pe Gide de a-şi fi compromis poziţia morală, de a face voit „jocul duşmanilor". Adaugă: „Vorbesc aşa nu din pudibonderie neroadă, te asigur, ci din grijă pentru ţinuta, pentru

demnitatea dumitale..." Şi încheie: „Iartă-mi sinceritatea, dar cine altul să-ţi spună toate astea dacă nu eu?" Se poate medita îndelung asupra acestei scrisori. Grija prietenului pentru „ţinută", pentru „demnitatea" octogenarului Gide este înduioşătoare şi puţin ilariantă.

Cine, mai puţin decît autorul lui *Corydon,* a ţinut seamă de „ţinută", de „demnitate" — în sensul burghez, acela pe care Martin du Gard îl dă acestor cuvinte. Cine, mai mult decît el, a riscat totul — „onorabilitate", „bună faimă", — pentru a-şi juca vreunul din rolurile dificile pe care şi le asumase. Desigur, a urmărit scandalul! Fireşte, a savurat exhibarea intimităţilor sale! Pentru un cunoscător al lui Gide (dacă există cunoaşterea posibilă a unei făpturi proteiforme) răspunsul său la scrisoarea lui Du Gard putea fi prevăzut: „... nu izbutesc să-mi văd greşeala; ori să regret ceva".

Aici, în acest punct, în această lipsă de regret, întrezărim ceva din firea goetheană a lui Gide. Nu în zadar a fost atît de mult atras de chipul marelui weimarian, pe care a încercat uneori (cu uimitoare stîngăcie pentru un spirit atît de abil) să-l imite. Dar niciodată nu e mai departe de modelul său ca atunci cînd încearcă să-l urmeze. Dacă există însă o constantă în tribulaţiile existenţei lui Gide, aceasta este o *amor fati* pe care o împărtăşeşte cu Goethe. *Werde der du bist* — cum spune germanul — să *devină* cel care *este,* aceasta a fost o obsesie, subiacentă gesturilor omului şi actelor de creaţie ale artistului, atît în cazul lui Gide, cît şi în acela al lui Goethe. Încă în perioada *Caietelor lui André Walter,* Gide îşi propune nu să devină un altul decît este, ci *tocmai* şi *numai* cel care *este.* Pentru aceasta însă îşi propune (urmînd firul unei dialectici puţin comune) să se *altereze.* Aceasta în toate înţelesurile, dintre care cel mai comun, acela al alterităţii, al înstrăinării. „Choisissons les influences" — să ne alegem înrîuririle — îşi propune el. Aceea a lui Nietzsche o precede pe aceea a lui Goethe. Nietzscheian în revolta contra puritanismului, a moralei creştine, şi în adoptarea unui anarhism al eului, tînărul Gide face profesiune de credinţă individualistă. Este ciudat, deşi explicabil, că atît Gide cît

și Claudel pornesc de la un anarhism pe care o viață întreagă se vor strădui să-l *reducă*. În ceea ce-l privește pe Gide, Goethe va fi mentorul său în procesul înlocuirii individualismului absolut printr-unul „serviabil". În timpul călătoriei sale prin Congo, Gide citește *Faust II* și visează înlocuirea fervoarei prin moderație, a neliniștii prin liniște. Nimic într-însul din profunda sciziune de care suferă Nietzsche, din tragica neputință de a alege, simultan cu imperioasa obligație de a alege a lui Kierkegaard. În fond, la antipozii acestora, Gide se consideră un fericit ales.

Conștiință eminamente estetică. Pînă și textele sale cu substrat moral sînt jocuri estetice. Arta lui Gide nu este, însă, un simplu divertisment. În fond, din clipa în care — asemenea lui Machbeth — Gide decide (în forul său cel mai intim) : de acum încolo nu va mai fi nimic *serios* în viața mea, din acea clipă toată seriozitatea protestantului, a burghezului, a francezului, a fiului unei familii etc. — de care se leapădă — se refugiază în literatură. Altfel decît Kafka (pe care l-a înțeles mai repede decît mulți francezi), dar cu aceeași intensitate, ar fi putut să exclame : „Eu nu sînt decît literatură și nu vreau să fiu decît literatură". Cît de *literară* este existența lui Gide o înțelegem citindu-i *Jurnalul* și *Corespondența* (îndeosebi aceasta cu Roger Martin du Gard). În ultimă esență, Gide a încheiat un pact cu un Mefisto literat și tinerețea pe care o redobîndește iarăși și iarăși este o tinerețe *în literatură*.

Iată-l scriindu-i lui Du Gard : „Bine faci vorbindu-mi de lecturi, asta-mi îngăduie să te însoțesc puțin..." Dar așa îi însoțim și noi, cînd ne vorbește despre lecturile sale. Nicicînd nu ne este mai aproape decît atunci cînd spune : „*Zgomotul și furia* e unul din rarii Faulkneri pe care nu-i cunosc. Mi-l împrumuți ?" Sau : „Fericit că Steinbeck ți-a plăcut... Cît despre mine sînt cufundat într-o operă pe care de mult doream s-o cunosc. *Simplicisimus* de Grimmelshausen... Sînt plin de cartea asta. Da, plin de admirație ; iată de ce îi consacru întreaga mea atenție de-o lună încoace... Aștept să termin *Simplicissimus*, ca să reiau *Roșu și negru*." Și așa mai departe.

Fericit Gide! Mereu plin de admiraţii livreşti, mereu încrezător în singura putere care — ca să folosesc o expresie franţuzească, *ne lui a jamais fait défaut* — nu i-a lipsit niciodată, nu l-a părăsit şi nu l-a trădat niciodată. Care e această putere, dacă nu aceea a literaturii? El însuşi, infidelul infidelilor, i-a rămas credincios acestui unic altar al literelor. Cel care a refuzat pînă la sfîrşit să opteze definitiv, cel care a refuzat mereu să conchidă, nu s-a refuzat nicicînd literelor. În această privinţă a găsi în Roger Martin du Gard un admirabil acolit, şi, de ce nu, un complice perfect. La 12 decembrie 1928 acesta îi scrie lui Gide: „Mare prietene! Ai publicat în *N.R.F.* pagini despre Flaubert, care m-au lovit în chip cumplit. Am plîns ieri seară, citindu-le, înainte de culcare. E o adevărată cruzime, vai! Şi ce să fac?“ Şi nu sînt doar exclamaţii retorice. Oamenii aceştia care îşi propuseseră *să nu se înduioşeze*, plîng citind o pagină care li se pare nedreaptă despre un scriitor pe care-l iubesc, cum plîng citind o pagină — a altuia! — scrisă aşa cum ei înşişi ar fi voit să o scrie. S-ar putea spune despre oamenii aceştia că trăiesc într-un paradis artificial al literelor şi artelor. Da, este ceva paradisiac în această petrecere a timpului, după cum este şi ceva profund artificial. Dar aceasta nu înseamnă că literaţii aceştia sînt doar mandarinii unei specii în agonie, că nu este într-înşii o *umanitate* de care atîţia *homo faber*, ca şi alte specii aparent hominiene, în fauna secolului XX, n-au păstrat-o. Nici gloria, nici apucăturile publicitare ale civilizaţiei moderne nu le suceşte capul. Iată-l pe Roger scriindu-i lui Gide după ce a fost înştiinţat că i s-a acordat premiul Nobel: „Dumneata ar fi trebuit să ai acest premiu, dragă prietene“ (tot restul scrisorii din 12 noiembrie 1937 este admirabil ca modestă recunoaştere a propriilor limite). Tot ce-şi propune în această împrejurare este : „Să rămîn eu însumi.“ Este ceea ce au izbutit şi unul şi altul, în pofida avatarurilor unei existenţe care prespune înstrăinarea. Sau poate tocmai datorită ei.

CUPRINS

Prozatori români contemporani

Ion Marin Sadoveanu 7
Amintirile lui Lucian Blaga 26
Tudor Vianu memorialist 49
Zaharia Stancu 64
Henriette Yvonne Stahl 93
Geo Bogza 99
Ovidiu Constantinescu 115
Dominic Stanca 125
Ştefan Bănulescu 130
Fănuş Neagu 144
Alexandru Ivasiuc 165
Dumitru Radu Popescu 193

Lecturi

Thomas Mann, principe şi clovn 215
1. Artistul şi maeştrii săi (215) ; 2. Romanul augustei iubiri (220) ; 3. Cu Goethe la Weimar (224) ; 4. O existenţă reprezentativă (229).

Lumini şi umbre faulkneriene 233
1. Agonia şí resurecţia luminii (233) ; 2. Încrederea în Faulkner (237) ; 3. O frază despre Faulkner (242)

Moralişti şi memorialişti francezi 246
1. Tallemant des Réaux şi clasicismul (246) ; 2. Maximele lui La Rochefoucauld (250) ; 3. Dialogurile lui Diderot (254) ; 4. Surîsul lui Voltaire (258) ; 5. Bietul, eroicul Vauvenargues (261) ; 6. Alain, un moralist modern (266).

De la Chateaubriand la Flaubert 271
1. Chateaubriand printre sălbatici (271) ; 2. Stendhal, sau Eşecul eşecului (275) ; 3. Din nou şi mereu Balzac... (279) ; 4. Michelet, sau Arta istoriei ca resurecţie (283) ; 5. Robul literelor — Flaubert (289).

Arta prozatorilor „fin de siècle“ 293
1. „Diabolicele“ lui Barbey d'Aurevilly (293) ; 2. „În răspăr“ (296) ; 3. Oscar Wilde între Viață și Literatură (299) ; 4. Gabriele d'Annunzio sau „Triumful morții“ (303) ; 5. Italo Svevo : „O viață“ (328) ; 6. Excurs : Stil 1900 (332).
Romanul englez victorian și post-victorian 335
1. Un victorian văzut azi (335) ; 2. Thomas Hardy și lumea dezlănțuită (338) ; 3. Aventura etică a lui Joseph Conrad (342) ; 4. Povestirile lui E. M. Forster (346) ; 5. Jerome K. Jerome, umoristul decent (350).
De la „Moby Dick“ la „Love Story“ 355
1. Comentarii la „Moby Dick“ (355) ; 2. Walden (358) ; 3. „Șoareci și oameni“ (362) ; 4. Saul Bellow și romanul inadaptării (366) ; 5. „Love Story“ — un roman fără viitor (369).
Poezia prozei japoneze 375
1. Introducere la Jasunari Kawabata (375) ; 2. Tăcere în Țara Zăpezilor (382).
Modalități ale narațiunii parabolice 386
1. Menipeea lui Bulgakov (386) ; 2. Ironie și patos la Robert Walser (390) ; 3. „Orbirea“ (394) ; 4. Apocalipsa germană (397) ; 5. Un scriitor kafkian (402) ; 6. Despre „Deșertul tătarilor“ (406) ; 7. „Grădinile Finzi-Contini“ (411) ; 8. „O minunată călătorie“ (415) ; 9. „Graal-Pirat“ (418).
Fabulosul și fantasticul în povestire 423
1. Parfumul celor „O mie și una de nopți“ (423) ; 2. Basmele lui Brentano (427) ; 3. Théophile Gautier și fantasticul lucrurilor (431) ; 4. Michel de Ghelderode sau Crepuscul în Flandra (436) ; 5. Pieyre de Mandiargues sau Vîntul numit Închipuire (441).
Învățăturile prozei de divertisment 444
1. Enigma lui Rabelais (444) ; 2. Pegas-ul fanteziei lui Al. Dumas (451) ; 3. Jules Verne, vizionarul (459) ; 4. Uluitorul Sherlock Holmes (464) ; 5. Mac Orlan, un perimat ? (469).
Proiecția epică a trăirii 474
1. Adevărul lui Tolstoi (474) ; 2. „Jurnalul pentru Stella“ (480) ; 3. Mauriac și adolescența (484) ; 4. Dialogul Gide — Martin du Gard (493).

